المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

روى آرمز

السينما الأفريقية فى البلدان الواقعة

شمال الصحراء الكبرى وجنوبها

ترجمة: سهام عبد السلام
مراجعة: أحمد يوسف

1760

هذا الكتاب أول دراسة شاملة من نوعها باللغة الإنجليزية تربط السينما في بلدان المغرب العربي بسينما البلدان الأفريقية الفرانكفونية الواقعة جنوب الصحراء الكبرى، وتفحص العوامل التي شكلت الإنتاج السينمائي في هذه البلدان بعد استقلالها عن الاستعمار الكولونيالي (بما في ذلك الإسلام والعلاقات بين الحكومة الفرنسية وحكومات هذه البلدان الأفريقية).

يركز الكتاب أساسًا على تطور مدخلين رئيسيين أخذت بهما السينما الأفريقية عبر أربعين عاما، هما مدخل الواقعية الاجتماعية الذي يدرس طبيعة المجتمع ما بعد الكولونيالي، ومدخل أكثر ميلا للتجريب يركز على النماذج الأسلوبية الجديدة القادرة على استيعاب التاريخ، والخرافة، والسحر. ويفحص الكتاب أيضا أعمال المخرجين الجدد الأحدث سنًا الذين ولدوا بعد الاستقلال، في ضوء هذين المدخلين.

تصميم الغلاف: سارة عابدين

السينما الأفريقية

فى البلدان الواقعة شمال الصحراء الكبرى وجنوبها

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1760
- السينما الأفريقية: فى البلدان الواقعة شمال الصحراء الكبرى وجنوبها
- روى آرمز
- سهام عبد السلام
- أحمد يوسف
- الطبعة الأولى 2011

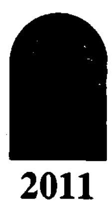
هذه ترجمة كتاب:
African Filmmaking:
North & South of the Sahara
By: Roy Armes

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤- ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524- 27354526 Fax: 27354554

السينما الأفريقية

فى البلدان الواقعة شمال الصحراء الكبرى وجنوبها

تــأليــف: روى آرمـــز
ترجمة: سهام عبد السلام
مراجعة: أحـمد يــوسف



2011

آرمز، روى.
السينما الإفريقية فى البلدان الواقعة شمال الصحراء الكبرى وجنوبها/ تأليف: روى آرمز؛ ترجمة: سهام عبد السلام؛ مراجعة: أحمد يوسف. ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١.
٣٧٦ص ؛سم .ـ (المشروع القومى للترجمة)
تدمك ٢ ٨٩٤ ٤٢١ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ السينما ـ إفريقيا.
أ ـ عبد السلام، سهام. (مترجم)
ب ـ يوسف، أحمد. (مراجع)
ج ـ العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب ١٠٦٧١/ ٢٠١١
I. S. B. N 978 - 977 - 421 -894 - 2
ديوى٤٣, ٧٩١

المحتويات

شكر وعرفان

أدين هنا، كما فى جميع كتاباتى عن السينما الإفريقية، بفضل عظيم لجويدو آريستاركو، الذى نظم سلسلة من المؤتمرات فى بلغاريا فى ١٩٧٨ ـ ١٩٧٩ مصحوبة بعروض للتاريخ العام للسينما العالمية. وقد قابلت فى هذا السياق للمرة الأولى عثمان سيمبين، وبولين سومانو فييرا وفريد بوغدير، واكتشفت لدهشتى الشديدة، وجود سينما إفريقية حقًا، صنعها مخرجون أفارقة، وهى بعيدة كل البعد عن أفلام طرزان التى التهمتها فى طفولتى. وقد أدى لقائى بما كان لا يزال يُدْعَى حتى ذلك الحين «سينما العالم الثالث» دون انتباه لإشكالية هذا المصطلح ـ إلى حدوث تغير تام فى مدخلى للكتابة عن الأفلام، التى كانت وقتها متمركزة حول أوروبا.

يدين هذا الكتاب بوجوده الحالى إلى قوة الإقناع التى يتمتع بها ستيفن جاى شنايدر و ر. بارتون بالمر، وإلى صبر سارة إدورادز وكراهيتى الشخصية للأرقام الفردية (كنت قد نشرت سبعة عشر كتابا قبل هذا الكتاب). وأتوجه بالشكر إلى جون فلاهايف من معهد السينما البريطانى لتزويده لى بنسخة فى إتش إس من فيلم حبكة أرسطو، ولدومينيك سينتيل من أرشيف وسائط الاتصال للعوالم الثلاثة، وكورنيليوس مور وجين سكلار من كاليفورنيا نيوزريل، ورينالد سبيش من آرتماتان لمساعدتهم لى فى شراء أشرطة فيديو. وإنى لممتن أيضا شديد الامتنان لجينيك لوناور لتنظيم العروض فى جمعية نشر الفكر الفرنسى فى باريس، ولكيفين دواير لمساندته التى لا تقدر بثمن لى فى الكثير من نواحى السينما المغربية.

ولابد أن أشكر أيضًا التالية أسماؤهم من الأفراد والمنظمات لسماحهم لى

باستخراج صور فوتوغرافية من الأفلام: مهرجان مونبلييه الدولى عن فيلم وداعًا إفريقيا، ودو فيلمز عن فيلمى أبونا، الحياة على الأرض (© مارى جول دى بونشيفيلل وآنييس جنيريه) و هيريماكونو (© كرانك فيردييه)، وكاليفورنيا نيوزريل عن فيلم كيتا، ميراث الساحر، و آرتماتان بروداكشنز عن فيلم سيا، ودانى كوياتيه عن فيلم أسطورة أواجادوجو (© ديديه بيرجونو)، ونوماديس إيميدجز عن فيلم الساتان الأحمر، وأوبتيمام ريليزينج عن فيلم ألف شهر.

إلى ذكرى ليونيل نجكانى، الصديق والمخرج السينمائى

إذا ظل الأفارقة مجرد مستهلكين للصور السينمائية والتليفزيونية التى يؤلفها وينتجها الآخرون، فسيصيرون مواطنين من الدرجة الثانية فى العالم، وسيرغمون على قبول مصير لن يأخذ فى اعتباره تاريخهم، ولا طموحاتهم الأساسية، بل ولا حتى قيمهم، التى سيوليها قدرًا أقل من الاعتبار، ولا خيالهم، ولا رؤيتهم للعالم.

وإذا لم تكتسب إفريقيا القدرة على صياغة نظرتها الخاصة، بحيث تواجه صورتها، فلسوف تخسر وجهة نظرها ووعيها بذاتها.

جاستون كابور

اتحاد السينمائيين الأفارقة

مقدمة

لقد تحول كوكب الأرض إلى «قرية عالمية»، وقد جعل تقدم وسائل الاتصال والمعلومات من إفريقيا مركزًا لهذه القرية، التى حولت جميع البلدان إلى بيوتٍ من الزجاج، حيث لم يعد أى شىء كما كان عليه من قبل. والأفارقة قد انفتحوا على تطور العالم ووعوا انتماءهم إلى رأيٍ عام تتزايد ثقته بحقوقه، فهم من ثم يرغبون فى المشاركة فى إدارة مجتمعهم.

إيميل مووروها و برنارد نانتيت(١)

١- التجربة الإفريقية

توجد فى إفريقيا الحديثة قيم شديدة الاختلاف مع بعضها البعض؛ خلقت فيها تناقضات ما زالت واقعًا لا فكاك منه.

شاتو آرثر جاكواندى[٢]

الوضع ما بعد الكولونيالى

إن صنع الأفلام فى إفريقيا بيد الأفارقة نشاط ما بعد كولونيالى وتجربة ما بعد كولونيالية أساسًا، ولا توجد هذه الحالة فى أى مكان فى العالم أكثر مما توجد فى المنطقتين الجغرافيتين اللتين يتناولهما هذا الكتاب، وهما على قربهما من بعضهما البعض خضعتا لأنواع مختلفة من الاستعمار الكولونيالى. المنطقة الأولى هى البلدان العربية الإفريقية الشمالية التى يتكون منها المغرب العربى، ألا وهى: تونس، والمغرب (اللتان استقلتا فى عام ١٩٥٦)، والجزائر، التى لم تحقق استقلالها إلا بعد حرب تحرير دموية طويلة الأمد، حتى استقلت فى عام ١٩٦٢. والمنطقة الثانية هى الدول التى تكونت جنوب الصحراء الكبرى من المستعمرتين الفرنسيتين الضخمتين، مستعمرة غرب إفريقيا، ومستعمرة إفريقيا الاستوائية، اللتين قسمتا عند الاستقلال إلى اثنى عشر بلدا منفصلا، وهى البلدان التى تعرف الآن بأسماء: بنين (داهومى سابقا)، وساحل العاج، وغينيا، والسنغال، ومالى، وموريتانيا، والنيجر، وبوركينا فاسو (فولتا العليا سابقا)، وتشاد، وجمهورية وسط إفريقيا، والجابون والكونغو.

ويمكننا أن نضيف إلى هذه القائمة الدولتين اللتين تقعان فى غرب إفريقيا واللتين كانتا مستعمرتين ألمانيتين فيما سبق لكنهما صارتا محميتين فرنسيتين بعد الحرب العالمية الأولى، وهما توجو والكاميرون. وقد حصلت هاتان الدولتان على استقلالهما فى عام ١٩٦٠، مع جميع دول غرب إفريقيا الأخرى، عدا غينيا، التى حصلت على استقلالها فى عام ١٩٥٨. والمنطقتان المتجاورتان الواقعتان شمال الصحراء الكبرى وجنوبها تكونان فى مجموعهما قطعة متصلة من الأرض بلا فواصل، لا تزيد مساحتها على ١١ مليون كيلومتر مربع (أكبر بحوالى ١٦,٥ فى المائة من الولايات المتحدة الأمريكية). يقع حوالى ثلث هذه المنطقة (٣,٢ مليون كيلومتر مربع) فى المغرب العربى، ويقع ما يزيد قليلا على ثلثيها (٧,٧ مليون كيلومتر مربع) جنوب الصحراء الكبرى. وتمتد المنطقة بأكملها من البحر الأبيض المتوسط حتى سواحل الكونغو، ومن سواحل السنغال المطلة على المحيط الأطلسى إلى حدود السودان. يسكن هذه المنطقة الشاسعة حوالى ١٧٥ مليون نسمة، منهم ٦٥ مليون نسمة من سكان المغرب العربى، و ١١٠ مليون نسمة من سكان البلدان الواقعة جنوب الصحراء الكبرى.

حصلت هذه المنطقة على الاستقلال فى فترة زمنية قصيرة بشكل مذهل تقع فيما بين أعوام ١٩٥٨-١٩٦٢، وطبيعة هذا الاستقلال نقطة بدء طيبة لفهم الوضع المعاصر لهذه المنطقة. وبنص كلمات رولاند أوليفر، الذى استعرت عنوان كتابه لهذا القسم من كتابى، فإن معظم الدول القومية الإفريقية قد ورثت بنية استعمارية:

> كانت جميع حدودها هى الحدود التى رسمها الاستعمار الكولونيالى، واتفق عليها فى ثمانينيات القرن التاسع عشر وتسعينياته. وقد كانت عواصمها هى نفس عواصم فترة الاستعمار الكولونيالى، التى تشعبت منها البنى التحتية الكولونيالية، من طرق، وسكك حديدية، وبريد، ووسائل اتصال وتلغراف. وقد احتفظت جميعها بدرجة ما بلغات المستعمِرين كلغات للاتصال على نطاق أوسع[٣].

ويضيف أنه نتيجة لذلك «لم يؤد الاستقلال فى حد ذاته إلى حدوث فرق عملى ملموس بالنسبة لحوالى ٩٧ بالمائة من السكان»[٤]. وقد قدم ريتشارد و. هول آراء مماثلة فيما كتبه فى عام ١٩٨٠، فهو يذهب إلى أن«النخب الإفريقية قد أخذت بأنساق السلوك والمكانة للمستعمرين الكولونياليين السابقين واعتبرتها أنساقا خاصة بها»، بينما «ازداد تقسيم المجتمع إلى شرائح اجتماعية مختلفة منذ الاستقلال فى جميع الدول القومية الإفريقية تقريبًا»[٥].

ويزعم هول أيضا أنه بغض النظر عن أفعال معظم القوميين الأفارقة «فقد كانوا مخلصين فى اهتمامهم ببناء دولة قومية حديثة»[٦]. ونتيجة لذلك، وعلى الرغم من البدايات التى كانت محفوفة بقدر من الشكوك، فإن كل دولة إفريقية حديثة الاستقلال قد صارت «دولة قومية» بكل معنى الكلمة وفقًا للشروط التى حددها بنيدكت آندرسون، وبالتحديد «مجتمعًا سياسيًا متخيلا». فهى «متخيلة» «لأن أفراد كل دولة قومية منها، حتى أصغرها، لن يتأتى لهم أن يعرفوا أبدا رفاقهم من أفراد الدولة القومية، ولا أن يقابلوهم، أو حتى يسمعوا عنهم». وهى «سياسية» بمعنى أنها محدودة (فلكل الدول القومية حدود) لكنها ذات سيادة داخل هذه الحدود. وهى «مجتمع» لأنه مهما كان التقسيم الاجتماعى الحقيقى فإن «القومية تدرك دائما على أنها «رفقة عميقة لا تنقطع»[٧]. ويذهب آندرسون إلى أن هذه الفكرة الأخيرة تتيح وجهًا من أكثر وجوه الدولة القومية إثارة للدهشة، إذ تجعل بالإمكان أن «يرحب الملايين من الناس -الذين لا يرجح أن يقتلوا أحدا- بأن يموتوا فى سبيل هذه التخيلات المحدودة»[٨]. وحين ننظر إلى المشكلات الحالية التى تواجهها كثرة من الدول الإفريقية، يسهل جدًا إلقاء اللوم على عوامل خارجية، مثل الهيمنة ما بعد الكولونيالية. إن تذكرة كروز أوبرين ورائبون بخصوص دول غرب إفريقيا تنطبق بنفس القدر على بلدان المغرب العربى: «فهذه الدول قد ... وصلت إلى النضج. ففى كل منها جيل من الراشدين الذين نشأوا وترعرعوا فى بقعة مشمسة لم تخيم عليها ظلال العلم الفرنسى ولا علم الاتحاد البريطانى»[٩]. لكن إرث عهد الاستعمار الكولونيالى شديد الأهمية على الرغم من ذلك.

ولا ريب أنه مع تحول المستعمرات السابقة إلى دول قومية بالمعنى الغربى التقليدى، كان شكل الدولة المعين الذى أخذوا به ـ هيكل الدولة الكولونيالية - مشوبًا بعيوب عميقة. الدولة الكولونيالية تتميز بالضرورة بـ «بالحكم المطلق (الأوتوقراطى) المركزى، «حيث إن كل سلطات السياسة واتخاذ القرار الحقيقية فى هذه الدولة تتجمع فى يد القمة التنفيذية، المتجسدة فى حاكم أعلى صدر أمر تعيينه فى لندن أو باريس. من ثم، تصير ظاهرة القومية أكثر تعقيدا مما تبدو عليه للوهلة الأولى، كما يوضح بازل ديفيدسون، حيث إنها «الثمرة الملتبسة لقوة من قوى المعارضة أو تعارض بين أفكار الماضى الإفريقى وأفكار ثقافة الأمم الإمبريالية التى استعمرت القارة»[١٠]. ويشرح ديفيدسون المعضلة الحالية بوضوح مذهل: هل نذرت الدولة القومية فى إفريقيا نفسها، كما يحدث فى أوروبا، «لتاريخ من الصراع الدولى، والخصومة، والتدمير المتبادل؟ «أم هل تنطوى على بذور «التطور نحو أنساق إقليمية، بل حتى شبه قارية، للاتحاد العضوى؟، ومن ثم نحو أساليب جديدة للتحرير الثقافى؟»[١١]. لم تكن هذه الأنواع من الالتباس متوقعة عند لحظة الاستقلال، ومقالة فرانز فانون التى قوبلت بالحفاوة وعنوانها «عن الثقافة القومية: القواعد المتبادلة للثقافة القومية والكفاح من أجل الحرية»[١٢] يمكن أن تلهم المخرجين الأفارقة الأوائل وتصلح وسيلة يستخدمها النقاد لتقدير قيمة عملهم[١٣].

لقد اعتبر قادة الدول الإفريقية التى استقلت حديثًا فى خمسينيات القرن العشرين أنفسهم أعداءً للكولونيالية وطغاتها، وقد لاحظ رولاند أوليفر أنهم كمعظم الأفارقة المتعلمين، «كانوا جميعهم تقريبًا من أهل اليسار، بالتعبير الأوروبى والأمريكى»[١٤]. وقد سعى معظمهم للبحث عن «نوع من الاشتراكية الموجودة عند أهل البلاد الأصليين والمتأصلة فى التقاليد الإفريقية»[١٥]، وزعم بعضهم أنهم عثروا عليها. وكان «الحزب» هو الأداة السياسية التى استخدمتها «الاشتراكية الإفريقية»، ذلك الحزب الذى «لم يعتبر من المنازعين على السلطة فى الانتخابات المتعاقبة، الذى يكون عليه أن يقدم سجله وبرنامجه للشعب كى يقره، بل اعتبر عقل الدولة القومية المحرك لها بأكملها، وغرضها الذى تسعى إليه، وقد استقر كأمر واقع، ولا بديل له»[١٦].

لكن هذا الحزب لم يتبع نموذج النسق الديموقراطى الغربى الذى كُتبت الدساتير القومية الجديدة تحت مظلته، بل اتبع «التقاليد الماركسية-اللينينية لأوروبا الشرقية»[١٧]. وكانت النتيجة دولة الحزب الواحد المميزة للدول الإفريقية، التى يلاحظ ريتشارد و. هول أن فيها:

> تداخلا بين الكوادر التنفيذية، والإدارية، والتشريعية. تميل دول الحزب الواحد إلى أن تكون كتلة واحدة يصعب اختراقها، وأن تمتص حركات الشباب، والنقابات، والتعاونيات. المعارضة مسموح بها، لكن فى سياق أجهزة الحزب فقط، وفى حدود الإطار العام للاتجاهات القومية، كما يحددها الحزب[١٨].

وكما هو الحال فى أوروبا الشرقية، لم يأخذ هذا الشكل من الحكم الأوتوقراطى جانب النمو أو التطور الاقتصادى، وقد نتج عن هذا سخط اجتماعى يعتبر مسئولا جزئيا على الأقل عن الانقلابات العسكرية المتتالية التى يتسم بها الحكم السياسى فى إفريقيا. وحيثما يكون الإسلام الديانة السائدة، ربما يكون الوضع أكثر تطرفا، حيث لا يوجد فصل بين المؤسسة الدينية والدولة، فالإسلام يضاهى التمييز بين الكنيسة والدولة فى الغرب المسيحى. لا توجد دولة للمسلمين فى إفريقيا أو فى العالم العربى ككل تؤدى وظائفها بما يتجاوز الديموقراطية القومية. ومن ثم كان على مخرجى السينما الأفارقة ـ مثل العاملين بالثقافة فى إفريقيا عموما ـ أن يبحثوا عن وسائل كى يعملوا، أى أن يبحثوا عن الحرية اللازمة لعملهم فى ظل أنظمة سياسية، الأتوقراطية فيها هى المعيار السائد.

التأثير الفرنسى

من المتفق عليه عموما أن التنظيم الاجتماعى التقليدى الإفريقى والتنمية التقليدية فى إفريقيا قد نتج عنهما «تكتلات من دول صغيرة تجمع بينها لغة واحدة وثقافة واحـدة»[١٩]، وقد اندمجت بعض هذه الدويلات فيما بعد فى دول أكبر حجمًا.

وينبع من هذا النمط تنوع لغوى، وعِرقى، وثقافى هائل فى إفريقيا المعاصرة، يقدم بدوره تعميما شديد الخطورة عن «إفريقيا» (أو «السينما الإفريقية» فيما يخص هذا الموضوع). وكما لاحظ تقرير اليونسكو عن عام ١٩٩٣، «حيثما وجدت فى إفريقيا مواجهات ومنافسات قريبة بين قوى الانتماء العِرقى فى جانب وقوى الوعى الطبقى على الجانب الآخر، ينتصر الانتماء العِرقى على الدوام تقريبا»[٢٠]. وترتبط بهذه الجماعات العِرقية ممارسات دينية معينة، حيث إن «صناعة الدولة فى إفريقيا كما فى جميع أنحاء العالم قد ارتبطت كثيرًا بالدين والسحر»[٢١]. وعلى الرغم من أن أوائل من عملوا بالإخراج السينمائى بعد الاستقلال ـ والذين كانوا غالبا متأثرين بشدة بالفكر الماركسي- كانوا معادين للدين إلى حد بعيد (ويرونه مجرد خرافة)، فإن الممارسات والمعتقدات الإفريقية التقليدية قد وجدت متنفسًا للتعبير عن نفسها منذ منتصف ثمانينيات القرن العشرين فى العدد المتزايد من الأفلام المذهلة.

وقد تراكب على الأنماط التقليدية للتنظيم الاجتماعى والدين إعادة تنظيم إفريقيا إلى أربعين مستعمرة كبيرة أو نحو ذلك، قُدم فيها للقلة من الموهوبين تعليم كان يحابى التعاليم المتفرنجة. وقد أنتج النظام الفرنسى فى غرب إفريقيا، كما فى كل مكان آخر، «أفارقة متعلمين عرفوا باسم assimilés، أى هؤلاء الذين أمكن دمجهم فى الثقافة والإدارة العاليتين اللتين جلبتهما فرنسا إلى إفريقيا»[٢٢]. وبحلول أربعينيات القرن العشرين، كان هؤلاء المندمجون قد اكتسبوا حق التصويت فى الانتخابات الفرنسية، وقد خرج من صفوف أصحاب هذه المراتب القادة الأوائل للدول المستقلة فى نهايات خمسينيات القرن العشرين وبدايات ستينياته. وكما يلاحظ هول، فإن هذا النظام يعنى أن «قادة الحكومات حديثة الاستقلال لبلدان إفريقيا المتحدثة بالفرنسية كانوا يميلون لأن تكون لهم روابط عاطفية وثيقة بسيدهم المستعمِر السابق أكثر من قرنائهم المتحدثين بالإنجليزية»[٢٣]. ويمكن النظر إلى السياسات الثقافية الفرنسية، بما فيها السياسات المتعلقة بالسينما، جزئيا باعتبارها رد فعل لهذه الروابط العاطفية. لكن هذا يجب ألا يخفى السبب الكامن وراء استمرار انشغال فرنسا بمستعمراتها السابقة، ألا وهو مصالحها الخاصة فيها. وكما يلاحظ دونال ب. كروز أوبرايان

باقتدار، فإن «المبرر الحقيقى لاستثمار فرنسا فى مناطق إفريقيا التى كانت فيما سبق خاضعة للاستعمار الإمبريالى، وهو استثمار أضخم بكثير مما قدمته بريطانيا لمستعمراتها الإفريقية السابقة، هو الحفاظ على الهيبة القومية لفرنسا»[٢٤].

وقد صارت اللغات الأوروبية فى المستعمرات لغات السياسة، والإدارة، والتجارة، سواء بالنسبة للنخبة الإفريقية الجديدة أو للبيض، وتركز الاتصال مع العاصمة الأوروبية ذات الصلة بهذه الموضوعات لا مع أى من المستعمرات المجاورة. إن قضية اللغة ذات أهمية قصوى فى أى وضع كولونيالى أو ما بعد كولونيالى. وقد لاحظ ألبرت ميمى أن أغلبية المستَعمَرين «لن يكون لديهم أبدا إلا لغتهم الأم؛ أى لغة غير مكتوبة ولا مقروءة، ولا تسمح إلا بتطور شفاهى معين محدود»[٢٥]. بل أن حتى الطفل «الذى يمتلك حظا سعيدا رائعا يجعل المدرسة تقبله لن ينقذه ذلك على المستوى القومي»[٢٦]. إن إجادة لغتين تخلق لدى الكثيرين ازدواجية مؤلمة، حيث إن «اللغة الأم للمستَعمَر، التى تحافظ عليها مشاعره، وعواطفه، وأحلامه، والتى يعبر بها عن حنوه وتعجبه، اللغة التى تحمل أعظم وقع انفعالى بالنسبة له، هى بالضبط اللغة التى لا تحظى إلا بأقل قدر من التقدير لقيمتها»[٢٧].

هذه الازدواجية يمكن أن تفرض على الكتاب الذين يستخدمون لغة المستعمِر فى كتاباتهم توترًا حقيقيًا (يمكن أن يكون إيجابيًا أو سلبيًا من حيث الإبداع). لكن تكنولوجيا الفيلم السينمائى تقدم حلًا شديد الاختلاف. فحوار الفيلم الذى يدور باللغة الأم يمكن أن يتابعه أى مشاهد بسهولة، حتى جمهور الأفارقة الأميين (إذا كان محدودا)، بينما يمكن للترجمة المكتوبة على الشاشة أن تيسر فى الوقت نفسه وصول الحوار إلى الجمهور الغربى (مع وجود اللغة المحلية التى تضيف لمسة من «وجود الآخر»، وهى لمسة تحتفى بها دوائر الوسط الفنى أيما احتفاء). وهذا من أسباب استخدام الغالبية العظمى من الأفلام سواء فى البلدان الواقعة شمال الصحراء الكبرى أو جنوبها لتنويعات محلية على اللغة العربية واللغات الإقليمية أو الوطنية، حتى ولو كان سيناريو الفيلم وحواره قد كتبا أولًا باللغة الفرنسية لأغراض الحصول على المعونة الأجنبية التى لا غنى عنها أو التمويل عن طريق الإنتاج المشترك.

لقد فُرِضَت اللغات الأوروبية على إفريقيا، لكن التكنولوجيا الغربية لم تُنْقَل إلى إفريقيا بما يضاهى نقل اللغات الغربية إليها. لم يحدث إلا «أن المجتمع اليابانى هو المجتمع غير الغربى الوحيد الذى استعار بفاعلية من أوروبا وصار مجتمعًا رأسماليًا»، ويذهب ولتر رودنى إلى أن حدوث مثل هذا التطور فى إفريقيا كان مستحيلا، لأن «طبيعة التجارة بين إفريقيا وأوروبا لم تكن مواتية لانتقال الأفكار والتقنيات الوضعية من النظام الأوروبى الرأسمالى إلى نظام الإنتاج الإفريقى ما قبل الرأسمالى (المجتمعى، والإقطاعى، وما قبل الإقطاعى)»(٢٨). لكن حتى بالنسبة لمجتمع مثل اليابان، ثبت أن التعديل اللازم لهذه الأفكار والتقنيات صعب. وقد كتب الروائى اليابانى جونيشيرو تانيزاكى مقالا فى عام ١٩٣٣ وصف فيه التحول الذى حدث بكلمات يوجد فى إفريقيا ما يناظرها من صدى:

لقد تمكن الغربى من التقدم بخطوات منظمة، بينما التقينا نحن بحضارة أعلى واضطررنا للتسليم لها، واضطررنا إلى أن نحيد عن طريق اتبعناه لآلاف من السنين. وأعتقد أن هذا قد تمخض عن الكثير من التخبط فى الخطوات والاضطرابات(٢٩).

تنطبق ملاحظات تانيزاكى على الأفلام السينمائية والوسائط الصوتية بنفس القدر على الوضع فى إفريقيا:

> ليس على المرء إلا أن يقارن بين الأفلام الأمريكية، والفرنسية، والألمانية ليرى كيف تتباين عن بعضها البعض فى الفروق الضئيلة بينها فى استخدامها للظلال والتلوين ... فإذا كان هذا يحدث مع استخدام أدوات، وكيماويات، وأفلام متطابقة، فكيف يمكن لتقنيات التصوير التى لدينا أن تناسب ألوان بشرتنا، وتقاطيع وجوهنا، ومناخنا، وأرضنا على نحو أفضل. ولو كنا نحن الذين اخترعنا التصوير الفوتوغرافى والراديو، فكم كانت هذه المخترعات ستتوخى من الأمانة فى نقل السمات الخاصة لأصواتنا وموسيقانا(٣٠).

لا ينبغى أن ننسى أبدا أن تقنيات صنع الأفلام التى أدخلت إلى البلدان الإفريقية

بعد الاستقلال كانت تقنيات مستعارة، وأن هيبة التطبيقات الغربية الموجودة لهذه التقنيات نجحت فى التأثير فى المخرجين الأفارقة الجدد.

وقد شكل التناقض الرئيسى للوضع ما بعد الكولونيالى سياق جميع جوانب الثقافة ما بعد الكولونيالية، بما فى ذلك إخراج الأفلام السينمائية، علمًا بأن سمات هذا الوضع ما بعد الكولونيالى هى: الاستقلال السياسى فى إطار هيكل اجتماعى كولونيالى، وثقافة إدارية مزدوجة اللغة، ووجود شعارات الدولة الحديثة (مقعد فى الأمم المتحدة، وراية قومية، ونشيد وطنى، وخطوط جوية وطنية، وما إلى ذلك) مع عدم تغير حياة أغلبية السكان منذ القرن التاسع عشر على الأقل. والمخرجون الأفارقة الذين نعنى بتناولهم هنا جزء من نخبة صغيرة تتسع رقعتها ببطء وتتكون من أناس متعلمين نسبيا ويتمتعون بحراك اجتماعى صاعد، وهم بصفتهم تلك واقعون تماما فى شرك الالتباس المحيط بهذا الوضع، سواء فى حياتهم أو فى عملهم. إنهم حقا من بين ألمع أعضاء هذه النخبة، بثقافتهم ذات اللغة المزدوجة، ودرجاتهم الجامعية (التى كثيرا ما تكون درجات لدراسات عليا أو درجات دكتوراه) وبتدريبهم التقنى الأجنبى.

وقد استُعمِرَت المنطقتان التى تقع إحداهما شمال الصحراء الكبرى والأخرى جنوبها بطريقتين مختلفتين تماما. لقد كانت غرب إفريقيا وإفريقيا الاستوائية الفرنسيتان تجمعات مرتبطة بأراض أديرت كمستعمرات، أما توجو والكاميرون فكانتا منطقتى انتداب تداران نيابة عن عصبة الأمم (وفيما بعد صارتا تداران بمعرفة مجلس الوصاية التابع للأمم المتحدة)، وكانت تونس والمغرب محميتين فرنسيتين تحت الحماية (وكانت طنجة فى المغرب «منطقة دولية»)، أما الجزائر فقد كانت بعد ١٨٨١ نظريا جزءا من فرنسا المتروبوليتانية (التى تضم ثلاثة «أقسام» تنتخب ممثلين من الناحية القانونية للبرلمان الفرنسى). ومن تجليات هذا الوضع الكولونيالى أن مخرجى بلدان المغرب العربى ومخرجى البلدان الواقعة جنوب الصحراء الكبرى كثيرا ما يشار إليهم على أنهم تابعون للسينما الإفريقية الناطقة بالفرنسية (التى تقابل السينمات الناطقة بالإنجليزية أو الناطقة بالبرتغالية). لكنهم يكادون يقتصرون على

استخدام اللغات المحلية أو القومية فى أفلامهم؛ حيث يستخدم جاستون كابور وإدريسا ويدراوجو من بوركينا فاسو لغة المور، ويستخدم شيخ عمر سيسوكو من مالى لغة البامبارا، ويستخدم مخرجو بلدان المغرب العربى اللغة العامية العربية، بل إن لغة التامازيغت التى يتكلمها البربر قد استخدمت فى الأفلام التى دارت أحداثها فى مرتفعات جبال أطلس والتى أخرجها المخرجون الجزائريون فى تسعينيات القرن العشرين، حينما صار استخدام هذه اللغة مشروعا أخيرا فى الجزائر. وقد ظل التأثير الفرنسى قويا حتى بعد الاستقلال فى كل المنطقة الواقعة شمال الصحراء الكبرى وجنوبها، ويلاحظ دنيس براهيمى أن مصطلح «فرانكوفون» [الدال على التكلم باللغة الفرنسية]» مفيد لتحديد البلدان التى ما زالت اللغة الفرنسية مستخدمة فيها سواء كلغة كتابة أو ثقافة، وحيث ما زال كم كبير من الأدب المكتوب بالفرنسية ـ من شعر، وروايات، وأعمال درامية- مزدهرا. وقد استخدم تعريف براهيمى فى السطور التالية: «الواقع، أن البلدان التى تسمى باسم البلدان الفرانكفونية هى تلك البلدان التى ييمم توجهها الثقافى (الذى يضم أنواعا عدة من التبادلات) شطر فرنسا لا شطر البلدان المتكلمة باللغة الإنجليزية»[٣١].

توجد أسباب مركبة لإصرار الآداب المكتوبة باللغة الفرنسية على البقاء. تلاحظ جاكلين كاى فى المقدمة التى كتبتها لمجموعة مختارات من الكتابات الجديدة من شمال إفريقيا ترجمت عن الفرنسية وعن العربية، أن ثنائية اللغة أو تعددها يمكن أن تكون سياقا مثمرا لإبداع الكاتب: «الكتاب والمتحدثون فى هذه البلدان موجودون فى حالة تغيرات لغوية لا تنقطع ... تخلق وعيا يوميا بتاريخية اللغة»[٣٢]. وكما توضح كاى أيضا، فإن الكتاب البربر الذين تلقوا تعليمًا فرنسيًا، مثل دريس شرايبى فى المغرب، ومولود فرعون فى الجزائر، «ربما كان لديهم أسباب لتفضيل الفرنسية عن العربية، تزيد عن كونها مجرد أسباب براجماتية»، حيث إن الفرنسية كانت «أول لغة «يختارها» من أرادوا فصل أنفسهم عن الطبقات الحاكمة فى فترة ما بعد التحرر من الاستعمار الكولونيالى»[٣٣]. دائما ما يحمل استخدام اللغة تأثيرات مركبة. وكما لاحظ كروز أوبرايان، فالشخص السنغالى «حين يختار أن يتكلم بلغة الوولوف معظم الوقت، وأساسا فى المدينة، يبدو أنه يختار على المدى البعيد اختيارًا عِرقيًا،

بل وقوميًا»، لكن هذا قد يكون استراتيجية لتجنب المواجهة، «بالاندفاع عبر أرض لا تخص هوية أى إنسان»، فى دولة يسودها المتكلمون بلغة الوولوف[٣٤]. وفى غير ذلك من الأماكن، فى الكاميرون مثلا، جعل تعدد اللغات المحلية من استخدام اللغة الفرنسية أمرًا لا مفر منه بالنسبة للروائيين، وقد دافع مونجو بيتى دفاعًا قويًا عن هذا الموقف:

> إن الإبداع الحر لجميع كتابات الأفارقة باللغة الفرنسية هو الوسيلة المثلى لفرض خيالهم، وعبقريتهم، وحساسيتهم، وميولهم الطبيعية للنطق بلغة كانت ستظل عدا ذلك لكنة أجنبية، مجرد أداة للحفاظ على بقائهم فى مكانهم، وذريعة جديدة لعبوديتهم العلمانية[٣٥].

وبينما اضطر المخرجون الكاميرونيون بالمثل إلى استخدام الحوار باللغة الفرنسية فى أفلامهم، استخدم معظم المخرجين الأفارقة لغتهم المحلية أو القومية، مما أنقذهم على الأقل من الأخذ بحل وسط كثيرًا ما يكون ملتبسًا[٣٦].

الإسلام

بالإضافة إلى الإرث المشترك من الاستعمار الكولونيالى الفرنسى، يوجد عامل توحيد آخر هو التأثير المشترك للإسلام. يوضح رولاند أوليفر أننا لو نظرنا إلى المنطقة من وجهة النظر التقليدية لكل من التاريخ الأوروبى وتاريخ الشرق الأوسط لوجدنا أن «جزء إفريقيا الذى يقع شمال وسط الصحراء الكبرى ليس إفريقيًا فى الواقع على الإطلاق. فقد هُزِمَت مصر والمغرب العربى فى القرنين السابع والثامن الميلاديين وتمت أسلمتهما بالكامل بحلول القرن العاشر الميلادى، وهما تكادان تنتميان لقلب البلدان الإسلامية. إنهما «الغرب» المسلم» (وهذا هو معنى المصطلح العربى «المغرب»). لكن لو نظرنا إلى المنطقة من الجنوب الإسلامى، من البلدان التى استقر فيها الإسلام لمدة ستة إلى ثمانية قرون، والتى تتجه فيها الطرق الرئيسية للتجارة، والسفر، والتهجير القسرى والتأثير الثقافى نحو الشمال عبر الصحراء» لاختلف الوصف تماما: «إن العامل الإسلامى بكل عمقه التاريخى هو الذى يجعل

لا مفر لبلدان شمال إفريقيا أن تكون جزءًا من إفريقيا، مهما كان ما تدعيه من انتماءات أخرى[٣٧]. ويذهب عالم الأنثروبولوجيا جاك ماكيه أيضا إلى أن تقسيم إفريقيا إلى منطقتين ثقافيتين، تقع إحداهما شمال الصحراء الكبرى والأخرى جنوبها تقسيم تعسفى: فعلى الرغم من أن الصحراء الكبرى حاجز من بعض وجوهها، فإنها ظلت أيضا مسارًا للتواصل، تشهد على ذلك خريطة مسارات القوافل التى تربط سواحل البحر البيض المتوسط بالنيجر وتشاد»[٣٨]. وبنفس الطريقة، فإن «الإسلام، وهو ديانة ذات نص مقدس مكتوب، لا يقتصر على شمال إفريقيا بل يمتد امتدادًا عريضًا جنوب الصحراء الكبرى من الساحل إلى الساحل»[٣٩].

أما ديفيد روبنسون الذى يلاحظ أن ٥٠ بالمائة من جميع الأفارقة مسلمون (يكونون ربع إجمالى مسلمى العالم)، فيرى أن هناك عمليتين تفعلان فعلهما عبر السنوات الـ ١٤٠٠ الماضية: أسلمة إفريقيا وأفرقة الإسلام[٤٠]. والساحل الشرقى لإفريقيا ـ ما يسميه روبنسون «البوابة السواحيلية» من أكبر الطرق التى سلكها انتشار الإسلام فى البلدان الإفريقية الواقعة جنوب الصحراء الكبرى. والسبيل الآخر يمر عبر طرق تجارية متنوعة تخترق الصحراء الإفريقية الكبرى، ويتحكم فيها أساسًا رؤساء قبائل البربر الذين عملوا تجارًا ومرشدين لقوافل الجمال. وقد رحب الحكام غير المسلمين ببعض هؤلاء البربر «لتعزيز ما لسلطانهم من ثروة وقوة»[٤١]. واتخذ غيرهم ـ مثل المرابطين ـ موقفًا أكثر نزوعا إلى القتال، وفرضوا الإسلام بالفتح العسكرى (كما فعل أتباع محمد الأوائل من البدو). لكن مع انتشار الإسلام جنوب الصحراء الإفريقية الكبرى أخذته مجتمعات متنوعة ودمجته فيها، و«خلقت» فضاءً «مسلمًا» أو جعلت من الإسلام أمرًا يخصها»[٤٢]. وكما يلاحظ ديفيد روبنسون أيضا، فقد «كان المسلمون فى مختلف أنحاء إفريقيا متشوقين للتعبير عن إيمانهم بعبارات ملموسة، وهو ما يسميه الأكاديميون فى أغلب الأحوال الثقافة البصرية»[٤٣]. ومخرجو اليوم ـ وهم الواقعون بين فكى تعليمهم الفرنسى وإرثهم الإسلامى- يقدمون ثقافةً بصرية إفريقية ملتبسة، لكنها معاصرة بأكملها.

وجميع الدول التى نتناولها هنا بها أغلبية من السكان المسلمين، أو أقلية كبيرة

من المسلمين، وكما يلاحظ ريتشارد و. هول، «تميزت فترة الاستقلال بتسارع نمو الإسلام. وقد قدر أن مقابل كل شخص واحد يتنصر، يوجد تسعة أشخاص يتحولون إلى الإسلام»[٤٤]. ويزيد كروز أوبرايان الأمر توضيحا بقوله إن التفاعل بين الإسلام المعاصر والهياكل الموروثة من حكم الاستعمار الكولونيالى الفرنسى كان شديد التركيب. فبينما كان الإسلام يكتسب أشكاله المؤسسية، «ساعد على إعطاء مضمون للمؤسسات المستوردة من الغرب، فى مؤسسات الدولة الكولونيالية وما بعد الكولونيالية»[٤٥]. نتيجة لذلك لابد أن نرى الناتج باعتباره «حوارًا بين الحضارات لا صدامًا بينها، أو تحريضًا للإسلام ضد الغرب أو بقية العالم، إذ جاء الإسلام لينقذ الإرث المؤسسى الذى خلفه الغرب فى إفريقيا»[٤٦].

ولابد أيضًا من التفرقة بين الأفارقة المسلمين الذين يقبلون اللغة العربية باعتبارها اللغة المقدسة التى أُنزِل بها القرآن مع استمرارهم فى استخدام إحدى اللغات المحلية الكثيرة الموجودة فى جنوب الصحراء الإفريقية الكبرى، فى حياتهم اليومية، وبين الذين تعربوا، مثل الكتلة السكانية للمغرب العربى. لكن الفصل بين لغة العائلة ولغة التواصل خارجها الذى يميز البلدان الواقعة جنوب الصحراء الكبرى له ما يوازيه فى الوضع اللغوى فى بلدان المغرب العربى المتكلمة باللغة العربية. فالوضع هناك أكثر تعقيدًا منذ استخدم مصطلح «العربية» لوصف ثلاثة أشكال مختلفة من نفس اللغة: «العربية الفصحى الكلاسيكية، وهى لغة القرآن، الكتاب المقدس فى الإسلام؛ والعامية، أو لغة الحديث العربية المحكية، كما تستخدمها شعوب البلدان العربية فى حياتهم اليومية؛ واللغة العربية الفصحى الحديثة، التى تسمى أحيانا اللغة العربية الأدبية الحديثة»[٤٧].

دُوِّن القرآن عند حوالى عام ٦٥٠ ميلادية، وهو عامل التوحيد الرئيسى بين شتى أنحاء العالم الإسلامى. واللغة العربية الفصحى الحديثة تخدم أيضًا فى توحيد شمل العرب، حيث إنها القالب اللغوى الذى تكتب به معظم الصحف، والمجلات، والكتب. كما أن منطوق هذه اللغة هو لغة الإذاعة والتليفزيون فى طول العالم العربى وعرضه، ونتيجة لذلك فإن «كل عربى يعرف القراءة يقرأ اللغة العربية الفصحى

الحديثة» و«جميع العرب تقريبا، حتى الأميين منهم، يفهمون اللغة العربية الفصحى الحديثة المنطوقة إلى حد ما»(٤٨). لكن لغة الحديث العربية المحكية، التى لا مفر من استخدامها فى الأفلام السينمائية لتصوير الحياة اليومية للناس العاديين، تختلف تمام الاختلاف فى كل بلد من البلدان العربية عنها فى بقية البلدان. يخلق هذا صعوبات جمة فى التواصل وتبادل الحديث بين العرب وبعضهم البعض، خاصة بالنسبة لبلدان المغرب العربى «حيث جعل تأثير اللغتين البربرية والفرنسية من العامية المعاصرة لغة غير مفهومة تقريبًا لعرب المشرق»(٤٩). نتيجة لهذا، لا تحظى إلا القلة القليلة من أفلام بلدان المغرب العربى بالتوزيع فى العالم العربى. إن الصعوبات اللغوية والسياسية التى تواجهها منظمة الوحدة الإفريقية OAU التى أنشئت فى عام ١٩٦٣ توازيها وتقف معها فى نفس الصف الصعوبات التى يلقاها اتحاد السينمائيين الأفارقة FEPACI الذى أنشئ فى عام ١٩٧٠.

يستكشف كتاب «الناسك وربة الإلهام» أهمية الإسلام فى الأدب الإفريقى، حيث يتناول محرره كينيث و. هارو نطاقًا واسعًا من القضايا: نواحى التنمية فى مناطق جغرافية مهمة مثل نيجيريا وبلدان المغرب العربى، والروايات التى كتبها روائيون معروفون على المستوى الدولى بلغات أوروبية، مثل روايات الصومالى نور الدين فرح، والمغربى دريس شرايبى، والجزائرية آسيا جبار، وكتابات مجموعة أقل شهرة من الكتاب الذين كتبوا فى قوالب متنوعة باللغات الإفريقية. وكما يلاحظ هارو، فإن الكتاب يشهد على «الإرث التعددى للإسلام» بطريقة تجعلنا «نرى ظهور نظرة للإسلام تضع التعددية مقابل النزعة الثقافية أحادية الجانب، وتضع هذين القطبين المتعارضين فى موقع القلب من الإسلام نفسه»(٥٠). وتوجد فى الأفلام الإفريقية التى أنتجت بعد الاستقلال اتجاهات شديدة التباين من الإسلام، بل ومن المسيحية والمعتقدات التقليدية. كان مخرجو الأفلام فى البلدان الواقعة جنوب الصحراء الكبرى، بقيادة الماركسى عثمان سيمبين، كارهين فى العموم لما اعتبروه إساءة من الطغاة لاستخدام الإسلام، بينما كان الوضع فى شمال إفريقيا، كما لاحظ المخرج

التونسى محمود بن محمود أن «الواقع أن جميع المثقفين الأثرياء لا جذور لهم فى ثقافة المسلمين»(٥١). لكن الإسلام كان من العوامل الثابتة فى أفلام البلدان الواقعة شمال الصحراء الكبرى وجنوبها بسبب اهتمام المخرجين بحقائق الحياة اليومية فى ثقافة المسلمين.

عالم من المتناقضات

يشير تزامن وجود المؤثرات المتنوعة لفرنسا وللإسلام إلى عامل من أهم عوامل الحياة والثقافة فى إفريقيا، ألا وهو أن تكون إفريقيًّا يعنى العيش فى عالم يبدو متناقضًا. ينظر جاك ماكيه فى مجمل تاريخ إفريقيا، منذ عصور ما قبل التاريخ وحتى عصر الصناعة، من حيث وجود ست «حضارات» متعاقبة، ويشير إلى استمرار وجود تلك الحضارات الست بأجمعها فى إفريقيا المعاصرة. لكنها توجد الآن فى شكل معدل إلى حد بعيد. فالصيادون يستخدمون النقود الآن «ليشتروا قمصانًا وصابونًا»، وأولاد المزارعين «يتعلمون القراءة فى المدارس الريفية»، والزعماء الذين وصلوا لمناصبهم بالوراثة «لابد أن يقدموا تقارير عن إدارتهم للأمور لوزارة الداخلية»، والرعاة «يصنعون الجبن والزبد فى مزارع جماعية»، والناس يغزلون القطن، ويقصون الجلد، ويصنعون المصنوعات الخشبية، «لكنهم يفعلون هذا فى مصانع الغزل والنسيج، ومصانع الأحذية، وورش النجارة»(٥٢).

ويوجد مثال ثان على تزامن وجود أشياء تبدو متعارضة، ألا وهو التقسيم بين الريف والحضر. يشير أوليفر إلى أن ما يزيد على نصف الأفارقة كانوا وما يزالوا يعيشون أساسا فى عام ١٩٩٨ على دخلهم من الأرض، وأن «غالبية هؤلاء، والغالبية العظمى من النساء ما زالت تتبع نمطا من الحياة لا يختلف كثيرا عن نمط حياة أسلافهم الذين عاشوا فيما قبل الاستعمار الكولونيالى»(٥٣). ظل تقسيم العمل فى المناطق الريفية هو نفس التقسيم الذى تميزت به المجتمعات الزراعية عبر القرون، «حيث يكون الرجال مسئولين عن تطهير الأراضى من الأعشاب والأشجار، والبناء، ورعى الحيوانات،

والصيد، والدفاع، بينما كانت النساء تتولى حفر القنوات، والزراعة، والحصاد، والطهو، وحمل الماء، والذهاب إلى السوق»[٥٤]. لكن فى نفس الوقت شهدت الفترة التى انقضت منذ الاستقلال نموًا هائلا فى التحول إلى الحضر، مع كل ما يتطلبه ذلك من متطلبات مختلفة تمامًا من الرجال والنساء، وعلاقتهما ببعضهما البعض. فالحياة فى أماكن الإقامة الحضرية الحديثة المزدحمة تمثل مشكلات معينة للمسلمين، بما لديهم من مفاهيم مميزة عن المكان والفصل بين الجنسين. وقد عبرت السينما الإفريقية المعاصرة عن جميع هذه القضايا، سواء كمجادلات يتابعها موضوع أحد الأفلام، أو كعامل من عوامل تشكيل السرد الروائى فى أحد الأفلام. فتصوير الزمان مثلا شديد التميز فى تلك الأفلام الإفريقية التى تستجيب على نحو إبداعى لحقائق الحياة اليومية المعيشة التى تفيد بأن الحداثة والتقاليد ليستا حالتين متعاقبتين زمنيًا، بل هما وضعان معاصران موجودان معًا وبينهما علاقات متبادلة.

كان النمو الحضرى يأخذ طريقه فعلًا فى بلدان المغرب العربى تحت الاستعمار الكولونيالى، حين صارت المدن الساحلية مراكز تجارية عالمية مهمة، وقد استمر هذا النمو بلا هوادة منذ الاستقلال. وهكذا نمت مدينة الدار البيضاء (التى كانت مجرد مدينة صغيرة يسكنها ٢٠٠٠٠ نسمة مع بدايات فرض الحماية الفرنسية فى عام ١٩١٢) حتى صارت مدينة يسكنها ما يزيد على ٢,٨ مليون نسمة بحلول عام ١٩٩٤، وما لبثت حتى تبعتها مدينة الجزائر (٢ ، ٤ مليون نسمة)، وتونس (٢ مليون نسمة)، والرباط (١,٢ مليون نسمة)[٥٥]. وشهدت البلاد الواقعة جنوب الصحراء الكبرى نموًا مماثلا. يوضح أوليفر أن أى عاصمة من عواصم هذه البلدان لم يسكنها إبان عهد الاستعمار الكولونيالى أكثر من ٥٠٠٠٠ نسمة، ومن المحتمل أن يكون نصف هذا العدد من خدم المنازل[٥٦]. لكن معدل التحول الحضرى تزايد منذ الاستقلال بشكل مدهش. لقد تضاعف عدد سكان البلدان الإفريقية الواقعة جنوب الصحراء الكبرى بمقدار ثلاثة أضعاف فى النصف الثانى من القرن العشرين، لكن عدد السكان المقيمين بالمدن زاد تسعة أضعاف ما كان عليه. وبينما لم يكد ١٠٪ من الأفارقة يسكنون المدن فى عام ١٩٤٠ [٥٧]، يعيش الآن ما يزيد على نصف سكان

بلدان المغرب العربى فى المدن[٥٨]، ومن المتوقع أن تصل بقية إفريقيا لهذا العدد بحلول عام[٥٩] ٢٠١٠. تميل السينما الإفريقية عمومًا إلى تناول مشكلات الحضر، وحين تناقش مشكلات ريفية، عادة ما تتناولها فى علاقتها بإغراءات حياة المدينة وتأثيراتها. لكن وجود الحَضَر نفسه لا يصور عادة كأمرٍ حديثٍ تمامًا، بل كوجودٍ تتخلله القيم التقليدية بعمق، تلك القيم التى وفدت من الريف إلى المدن مع طوفان المهاجرين الجدد. يوجد فى المدينة التجاور بين المتناقضات، منذ فترة الاستعمار الكولونيالى، والتى جسدها فرانز فانون جيدا فى كتابه «معذبو الأرض»: «هذا العالم مقسم إلى أقسام، هذا العالم المنقسم إلى قسمين يسكنه نوعان مختلفان. الجديد فى السياق الكولونيالى أن الواقع الاقتصادى، وانعدام المساواة والاختلاف الهائل فى طرق الحياة لم تخف الحقائق الإنسانية قط»[٦٠]. ومن حيث الحياة فى الحضر، يتضح هذا الانعدام للمساواة لكل ذى عينين:

> إن المنطقة التى يعيش فيها أهل البلاد الأصليون ليست مكملة للمنطقة التى يسكنها المستوطنون ... إن بلدة المستوطنين تتمتع بالشبع، وهى بلدة لا تعانى القلق؛ فبطنها دائما ما تكون متخمة بالأطايب. إن بلدة المستوطنين مدينة لذوى البشرة البيضاء، للأجانب ... أما بلدة أهل البلد الأصليين فهى بلدة تتلوى من ألم الجوع إلى الخبز، واللحم، والأحذية، والفحم، والنور. إن بلدة أهل البلد الأصليين تتلوى ألما، إنها بلدة راكعة على ركبتيها، بلدة تصرخ فى البرية. إنها بلدة الزنوج والعرب القذرين[٦١].

وقد اختفى معظم المستوطنين مع الاستقلال، لكن عدم المساواة الاجتماعية ظل باقيًا، واستوطنت الصفوة الحاكمة من أهل البلد الأصليين مستوطنات البيض السابقة. يشكل هذا التباين ـ مع آثاره ـ مادة فيلم قصير أخرجه عثمان سيمبين هو «فيلم بوروم ساريت/ الفتاة السوداء» (١٩٦٣)، الذى يمكننا من القول إن سينما البلدان الإفريقية الواقعة جنوب الصحراء الكبرى قد بدأت به.

يتضح فى بلدان المغرب العربى التباين بين نمطين من الحياة فى بلدة واحدة بأوضح

صوره، حيث وجدت درجة أعلى من النمو الحضرى قبل الاستعمار الكولونيالى، وحيث ما زالت المدن العربية التقليدية القديمة موجودة منذ العصور الوسطى دون أن تطرأ عليها تغيرات كبرى، مع أنها صارت محاطة الآن بمستوطنات حضرية حديثة. يعنى دخول هذه المدينة القديمة العودة فى الزمن إلى عالم فيه متاهة من الشوارع، وأزقة أضيق من أن تسمح بمرور وسائل النقل الحديثة، وواجهات حوانيت لا تحمل اسمًا، ومنازل لا توجد بها نوافذ، وأسواق مرتبة حسب تراتب هرمى فى علاقتها بالمسجد، الذى يشكل المعلم المركزى لأى مدينة. المدينة القديمة عالم خارج نطاق الزمن لا يحمل أيًا من علامات الحداثة: فلا سيارات، ولا أكشاك تليفون، ولا أى تجهيزات مما يميز الشارع الحديث، ولا واجهات حوانيت مضاءة، ولا مكاتب بريد ولا بنوك. وقد استخدم المخرج المغربى محمد عبد الرحمن تازى هذا التفاوت استخدامًا ذكيًا فى فيلمه الكوميدى «البحث عن زوج زوجتى»، حيث تظهر الديكورات الداخلية للمدينة القديمة وقد زودت بالتجهيزات التى تجعلها تبدو كما لو كانت فى سبعينيات القرن العشرين، بينما تُظهِر المشاهد الأوسع للحضر الحياة كما كانت عليه حين صور الفيلم (فى عام ١٩٩٣). تظهر المدينة القديمة فى معظم أفلام بلدان المغرب العربى بوصفها مركزًا للتناقضات المعاصرة أو موضعًا للحنين إلى القيم الضائعة أو المهددة بالضياع.

ومن المدهش أن المجتمعات الإفريقية قد تأقلمت جيدا مع النزوح من الأرياف ومع تلك التغيرات والتناقضات الهائلة. يذهب أوليفر إلى أن الهجرة إلى الحضر «لم تعتبر هروبا، بل تقدما نحو تحسين الحياة»[٦٢]، وأن الشبان بدءوا هذا النزوح أولا بحثا عن حياة أفضل، وربما كان هذا الرأى مفرطا فى التفاؤل. أما الحقيقى بشكل مؤكد فهو عدم حدوث فجوات اجتماعية بين المدينة والريف، الأمر الذى كان يدخل فى دائرة التوقعات. وحين استقر الشبان فى المدن، لم يقطعوا الروابط التى تربطهم بقراهم الأم، فقد كانوا «يعودون لقضاء العطلات، أو للمساعدة فى الحصاد، ولخطب ود عرائسهم، وأخيرا، ليتقاعدوا. وكانوا يرسلون الأموال لأقربائهم القرويين، ويوفرون مأوى مؤقتًا فى المدينة لمن يريدون اتباع خطاهم»[٦٣]. والرحلة من الريف

إلى المدينة الكبيرة، أو من تعقيدات حياة الحضر إلى الجو النقى للحياة التقليدية ومن الموتيفات الرئيسية فى السينما الإفريقية.

ربما نبعت قدرة الأفارقة على التواءم مع مثل هذا الوجود المزدوج، من أنهم كانوا معتادين قبل حلول المستعمِر بمدة طويلة على الهويات المتعددة فى شكل تنظيم اجتماعى، يعتبر المصطلح الغربى «قبيلة» تبسيطا مخلا إذا استخدم لوصفه، وهو مصطلح كثيرا ما يستخدم على سبيل الانتقاص من قيمة من يوصف به. وفكرة «القبيلة» ليست إلا مثالا واحدا من أمثلة ممارسة الاستعمار الكولونيالى لـ «اختراع التقاليد فى إفريقيا الخاضعة للاستعمار الكولونيالى» على نطاق واسع، وقد دون تيرينس رانجر هذه الوقائع بشكل ممتاز. المجتمعات التقليدية «تثمن بالتأكيد العرف والاستمرارية، لكن العرف لديهم له تعريف غير دقيق وهو مرن إلى ما لانهاية. لقد ساعد العرف على الحفاظ على استمرار معنى الهوية، لكنه سمح أيضًا بالتأقلم على نحو شديد التلقائية والطبيعية إلى درجة أنه لم يكن ملحوظًا فى كثير من الأحوال»(٦٤). وقد أكدت الدراسات التى أجريت حديثا عن إفريقيا فى القرن التاسع عشر فيما قبل الاستعمار الكولونيالى أن:

> الأمر أبعد ما يكون عن وجود هوية «قبلية» واحدة لجميع الأفارقة، فقد كان معظم الأفارقة يتنقلون دخولا فى هويات متعددة وخروجًا منها، ويعرفون أنفسهم عند لحظة معينة بأنهم خاضعون لهذا الزعيم أو ذاك، أو بأنهم أفراد من هذه الجماعة التى تعبد معبودا معينا أو تلك، وفى لحظة أخرى يعرفون أنفسهم بأنهم جزء من تلك العشيرة، وفى لحظة أخرى يعرفون أنفسهم بأنهم من المتدربين فى تلك الرابطة المهنية(٦٥).

وقد استمر وضع مماثل فى الوجود فى المجتمع ما بعد الكولونيالى، والذى يصفه آخيل مبيمبى بأنه «لا يتكون من «فضاء عام» واحد مترابط، ولا يحدده أى مبدأ منظم واحد»(٦٦). ونجد بدلا من ذلك «تعددية فى «الفضاءات» والمناطق، لكل منها منطقها الخاص المنفصل عن منطق غيرها لكنه قابل للتشابك مع أنواع المنطق الأخرى حين

يعمل فى سياقات نوعية معينة»(٦٧). نتيجة لذلك، فإن الفرد (ما يسميه مبيمبى «التابع» ما بعد الكولونيالى) لا يحشد مجرد «هوية» واحدة، بل هويات عديدة مائعة، وهى بحكم طبيعتها تخضع بشكل مستمر «لإعادة المراجعة» لتحقيق أكبر قدر من الفاعلية والكفاءة كلما ووقتما دعت إليها الحاجة»(٦٨).

ويلاحظ برنارد لويس فى دراسته التى كتبها عن المجتمع الإسلامى بعنوان «الهويات المتعددة للشرق الأوسط» أن «الهويات الأولية هى تلك التى تكتسب عند الميلاد» عن طريق: الدم (العائلة، أو العشيرة، أو القبيلة)، والمكان (القرية، أو المجاورة، أو الحى، أو الدائرة، أو المقاطعة، أو المدينة)، والديانة(٦٩). ويجدر فى هذا الصدد الانتباه إلى ملاحظتين لجولاييمى سولانكى عن إفريقيا المعاصرة ككل. يرى سولانكى أن «المفهوم الرئيسى لفهم التنظيم الاجتماعى فى إفريقيا هو مفهوم الجماعة المتضافرة. كل فرد ينتمى إلى عدة جماعات متداخلة تقدم له الإطار المرجعى لحياته اليومية»(٧٠). ولهذا الوضع آثار مهمة على طريقة رؤية الأفارقة لأنفسهم كأفراد. يقوم التحكم الاجتماعى فى المجتمع الإفريقى على أساس أن الفرد جزء من جماعة متضافرة: «إدراك الانتماء إلى جماعة ـ سواءً كانت عائلة، أم دفعة من الناس من عمر واحد، أو قرية، أو عشيرة، أو أمة- يكاد يكون دائما ذا أهمية قصوى لمعنى حالة الإنسان كفرد. فالمرء يتصرف كعضوٍ فى جماعة وهو مسئول عن تلك الجماعة»(٧١).

أما بالنسبة للأفارقة الذين يعيشون فى مجتمعات إسلامية، فالعلاقة بين الفرد والمجموع ربما تكون أكثر تعقيدًا وما زالت أكثر ابتعادًا بعدة طرق عما يوجد فى المجتمعات الغربية ذات التنظيم القائم على التراتب («الهرمى»). يشير فؤاد إ. خورى إلى أنه فى الإيديولوجية العربية «يدرك الناس الواقع كسلسلة من الهياكل غير الهرمية، مادة تتكون من وحدات منفصلة جُبِلَت على أن تكون ذات قيمة متساوية»(٧٢). يتبع ذلك خروج ثلاثة «مبادئ للعمل والتنظيم» من صورة الواقع اللا هرمى، هى بالتحديد الضعف الناشئ عن العزلة، والحاجة إلى البحث عن الحماية فى حضن الجماعات، وأهمية الحِيَل التى يتبعها الفرد لا مكانته(٧٣). من ثم يكون للفرد دور شديد التميز

فى الثقافة العربية: «فهو واقع بين «الخوف من الوحدة»، من جهة، والدافع إلى أن يكون «الأول بين أفراد متساوين» من جهة أخرى، كأن يكون إمامًا، أو أميرًا»[٧٤]. والنجاح بالشروط الاجتماعية، أن يصير الفرد الأول بين أفراد متساوين، وذلك يعنى أن يبنى المرء جماعة محيطة بنفسه، وبهذا يضمن ألا يكون وحيدًا قط. البديل الوحيد المعقول بالنسبة للفرد الذى لا يمكنه أن يفعل ذلك؛ هو أن يلتحق بالجماعة التى تتيحها له قرابته؛ لأن «المعزولين عرضة للخطر»[٧٥]. ويذهب خورى إلى أنه فى العالم العربى «الاستراتيجية هى أن يعمل الناس فى إطار جماعات»[٧٦].

توجد فوارق واضحة بين ما تؤكده مجادلات خورى حول اكتساب القوة وبين مجادلات سولانكى حول تحقيق الاندماج فى المجتمع. لكن المهم هو أن الأفارقة ـ سواءً كانوا مسلمين أم غير مسلمين- لا يعرفون أنفسهم بأنهم أفراد أحرار من حيث مفهوم الفردية والحرية، مسئولون فى النهاية عن أنفسهم فقط، وهى الطريقة التى عمل بها أهل الغرب منذ عدة قرون. ينعكس هذا على هيكل السرد وتشكيل أبطال السينما الإفريقية، كما هو الحال فى الكثير من الأدب الإفريقى. وقد لاحظ المُنَظِّر السينمائى التونسى طاهر شريعة أن فى الأفلام الإفريقية «يكون الفرد دائما مدفوعًا إلى الخلفية، والبطل لا يشغل المقدمة أبدًا، علمًا بأن الأفلام الإفريقية غنية بالشخصيات بالمعنى الكلاسيكى للكلمة. دائما ما تكون الجماعة أو الكيان الاجتماعى هى الشخصية الرئيسية فى الأفلام الإفريقية دائما، وهذا أهم شىء»[٧٧].

Notes

1. Émile Mworoha and Bernard Nantet, 'Des raisons d'espérer', in Rémy Bazenguissa and Bernard Nantet (eds), *L'Afrique: Mythes et réalités d'un continent* (Paris: Le Cherche Midi Éditeur, 1995), p. 193.
2. Shatto Arthur Gakwandi, *The Novel and Contemporary Experience in Africa* (London, Lusaka, Ibadan and Nairobi: Heinemann, 1977), p. 1.
3. Roland Oliver, *The African Experience* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1999), p. 259.
4. Ibid.
5. Richard W. Hull, *Modern Africa: Change and Continuity* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1980), p. 243.
6. Ibid., p. 189.
7. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London and New York: Verso, 1991, revised edition), pp. 6–7.
8. Ibid., p. 7.
9. Donal B. Cruise O'Brien and Richard Rathbone, 'Introduction', in Donal B. Cruise O'Brien, John Dunn and Richard Rathbone (eds), *Contemporary West African States* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), p. 2.
10. Basil Davidson, *The Search for Africa* (London: James Currey, 1994), p. 254.
11. Ibid.
12. Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth* (Harmondsworth: Penguin Books, 1967), pp. 166–99.
13. I have discussed 'national culture' in Roy Armes, *Third World Filmmaking and the West* (Berkeley: University of California Press, 1987), pp. 24–8.
14. Oliver, *The African Experience*, p. 277.
15. Ibid.
16. Ibid., p. 278.
17. Ibid.
18. Hull, *Modern Africa*, p. 192.
19. Oliver, *The African Experience*, p. 302.
20. Cited in John Reader, *Africa: A Biography of the Continent* (Harmondsworth: Penguin Books, 1998), p. 627.
21. Reader, *Africa*, p. 627.
22. Ibid.
23. Hull, *Modern Africa*, p. 184.
24. Donal B. Cruise O'Brien, *Symbolic Confrontations: Muslims Imagining the State in Africa* (London: Hurst & Co., 2003), pp. 142–3.

25. Albert Memmi, *The Colonizer and the Colonized* (London: Souvenir Press, 1974), p. 106.
26. Ibid., pp. 104–5.
27. Ibid., p. 107.
28. Walter Rodney, *How Europe Underdeveloped Africa* (London: Bogle-L'Ouverture, 1972), p. 116.
29. Junichiro Tanizaki, *In Praise of Shadows* (London: Vintage, 2001), p. 16.
30. Ibid., pp. 16–7.
31. Denise Brahimi, *Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb* (Paris: Nathan, 1997), p. 7.
32. Jacqueline Kaye, *Maghreb: New Writing from North Africa* (York: Talus Editions, 1992), p. 5.
33. Ibid., p. 6.
34. Cruise O'Brien, *Symbolic Confrontations*, p. 15.
35. Mongo Beti, cited in Richard Bjornson, *The African Quest for Freedom and Identity: Cameroonian Writing and the National Experience* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), p. 329.
36. Cf. Jacqueline Kaye and Abdelhamid Zoubir, *The Ambiguous Compromise: Language, Literature and Identity in Algeria and Morocco* (London and New York: Routledge, 1990).
37. Oliver, *The African Experience*, p. 305.
38. Jacques Maquet, *Civilisations of Black Africa* (New York: Oxford University Press, 1972), p. 17.
39. Ibid.
40. David Robinson, *Muslim Societies in African History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), p. 27.
41. Ibid., p. 39.
42. Ibid., p. 42.
43. Ibid.
44. Hull, *Modern Africa*, p. 233.
45. Cruise O'Brien, *Symbolic Confrontations*, p. 178.
46. Ibid.
47. Nicholas Awde and Putros Samano, *The Arabic Language* (London: Saqi Books, 1986), p. 14.
48. Ibid.
49. Viola Shafik, *Arab Cinema* (Cairo: The University of Cairo Press, 1998), p. 83.
50. Kenneth W. Harrow (ed.), *The Marabout and the Muse: New Approaches to Islam in African Fiction* (Portsmouth, NH and London: Heinemann and James Curry, 1996), p. xxiii.
51. Mahmoud Ben Mahmoud, cited in Michel Amarger, M'Bissine Diop and Catherine Ruelle, 'Islam, croyances et négritude dans les cinémas d'Afrique', Paris: *Africultures* 47 (2002), p. 11.
52. Maquet, *Civilisations*, p. 171.
53. Oliver, *The African Experience*, p. 304.
54. Ibid., p. 303.
55. Jean François Troin, *Maghreb Moyen-Orient: Mutations* (Paris: Sedes, 1995), p. 217.
56. Oliver, *The African Experience*, p. 283.
57. Roland Pourtier, *Villes Africaines* (Paris: La Documentation Française, 1999), p. 1.

58. Troin, *Maghreb-Moyen Orient*, p. 218.
59. Oliver, *The African Experience*, p. 304.
60. Fanon, *The Wretched of the Earth*, p. 30.
61. Ibid.
62. Oliver, *The African Experience*, p. 283.
63. Ibid.
64. Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds), *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), p. 247.
65. Ibid., p. 248.
66. Achille Mbembe, cited in Richard Werbner and Terence Ranger (eds), *Postcolonial Identities in Africa* (London: Zed Books, 1996), p. 1.
67. Ibid.
68. Ibid.
69. Bernard Lewis, *The Multiple Identities of the Middle East* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1998), p. 4.
70. Jolayemi Solanke, 'Traditional Society and Political Institutions', in Richard Olaniyan (ed.), *African History and Culture* (Lagos: Longman, 1982), p. 27.
71. Ibid., p. 28.
72. Fuad I. Khuri, *Tents and Pyramids: Games and Ideology in Arab Culture from Backgammon to Autocratic Rule* (London: Saqi Books, 1990), p. 11.
73. Ibid., p. 11.
74. Ibid., p. 14.
75. Ibid., p. 13.
76. Ibid., p. 11.
77. Tahar Cheriaa, 'Le Groupe et le héros', in CESCA, *Camera nigra: Le Discours du film africain* (Brussels: OCIC, 1984), p. 109.

الجزء الأول

السياق

القومية وثقافتها هما الشكل المعين الذى اتخذه تقاطع التاريخ المعاصر مع الثقافة والسياسة المعاصرين، ومن الواضح أنهما يمثلان مسألة مهمة بالنسبة للخبرة الحديثة لمعظم سكان العالم، فإذا كان علينا أن نتناول مسألة تاريخ القومية، ينبغى علينا بالمثل ألا نكتفى بالتفكير فيما هى «الهوية»... بل أن نفكر أيضا فى كيف تعبر الشعوب والجماعات الحقيقية المعينة ذات الموقع الاجتماعى والتاريخى المعين عن تصوراتها الذاتية، وخبرتها التاريخية وموقعها فى المجتمع.

جيمس ماكدوجال[1]

٢- البدايات

لقد أعطتنا شمال إفريقيا خمرًا تفوق جودتها جميع تصوراتنا. ولا أرى سببًا يجعلها لا تعطينا أفضل الأفلام الفرنسية فى الغد[٢].

الممثل الفرنسى هارى بور، ١٩٣٧.

السينما الكولونيالية

وصلت السينما إلى إفريقيا فى نفس الوقت الذى انتشرت فيه فى أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية تقريبًا. نظمت عروض سينمائية فى بعض المدن الإفريقية عند بدايات ظهور السينما، فنظمت تلك العروض فى القاهرة والإسكندرية فى عام ١٩٨٦، وفـى تونس وفاس فى عام ١٩٨٧، وفى داكار فى ١٩٠٠، وفى لاجوس فى ١٩٠٣. وقد كان الدافع الأول وراء هذا الانتشار العالمى للسينما دافعًا تجاريًا بحتًا، تحدوه الرغبة فى الاستغلال التام للإمكانات التجارية لذلك الاختراع الذى خشى مخترعوه -مثل الأخوين لوميير- من أن يكون مجرد بدعة جديدة عابرة سينتهى بريقها سريعًا. لكن مع تطور الفيلم الروائى فى الطول والتنميق، اتخذت صادرات الأفلام السينمائية أهمية جديدة. وكما لاحظ فريد بوغدير فإن «السينما وصلت إلى إفريقيا مع الاستعمار الكولونيالى، وكان دورها الرئيسى تقديم مبرر ثقافى وإيديولوجى للهيمنة السياسية والاستغلال الاقتصادى»[٣]. وقد نجحت السينما فى أداء هذا الدور بعدة طرق: «فالعامل من أهل البلاد الذى يؤدى عمله بشكل أفضل حين يعتقد أن ممثلى القوة الكولونيالية أفضل منه بحكم العِرق، وأن حضارته أدنى قدرًا من حضارة ذوى البشرة البيضاء»[٤].

وقد صورت أيضا أفلام صغيرة مدة الواحد منها دقيقة واحدة فى إفريقيا عند نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حيث إن العاملين على أجهزة لوميير اعتادوا تصوير «المناظر» المحلية (وهو إجراء بسيط نسبيا حيث إن آلة السينما التى ابتكرها لوميير كانت تجمع ما بين الكاميرا وآلة العرض فى جهاز واحد). وكان الهدف يجمع ما بين زيادة جاذبية عروض لوميير وتوفير أفلام توزع بعد ذلك فى مختلف أنحاء العالم. يحتوى كتالوج لوميير الصادر فى عام ١٩٠٥ على ما يزيد على خمسين من هذه المناظر التى صورت فى شمال إفريقيا. ومن أهم العاملين على أجهزة لوميير ألكسندر بروميو (١٨٦٨-١٩٢٦)، وهو شخص له سجل عملى جدير باهتمام خاص. صور ألكسندر بروميو مشاهد صغيرة فى الجزائر وتلمسان فى فترة مبكرة ترجع إلى عام ١٨٩٦، كما عمل فى القاهرة وغيرها من الأماكن بمصر فى عام ١٨٩٧، وعاد مرة أخرى إلى شمال إفريقيا فى ١٩٠٣. لقد اكتشف بروميو الشرق فى رحلته الأولى إلى الجزائر، وظل مفتونًا به، لكن جان كلود سيجوان يلاحظ أن نظرته «ربما كانت لماحة، إلا أنها كانت نظرة استشراقية واضحة»(٥). واستمر بروميو فى عام ١٩١٢ فى العمل بخدمات السينما والتصوير الفوتوغرافى لحساب الحكومة الفرنسية فى الجزائر، حيث بقى لمدة اثنى عشر عامًا. يرى سيجوان أن تاريخ عمله يعبر عن استمرارية طوال ثلاثين عاما، ويمكن أن يكون مثالا على تطور السينما واستخدامها فى إفريقيا الخاضعة للاستعمار الكولونيالى ككل فى السنوات المبكرة من القرن العشرين. وقد عمل بروميو لحساب شركة لوميير لمدة عشر سنوات، وبهذا «استكشف الكوكب ليميط اللثام عن جوانبه الكوميدية، والمدهشة، والغريبة». أما بالنسبة للإدارة الفرنسية فإنه بناء على ذلك «قد ارتحل عبر المستعمرة، مسافرًا فى خدمة المشروع الدعائى الهائل الذى استلهمه من السلطات الفرنسية»(٦).

وصل المخرج لويتز مورات إلى تونس فى ١٩١٩، وقد كان شريكًا سابقًا لسارة برنار فى مسرحية «غادة الكاميليا» ولريجان فى مسرحية «السيدة مزعجة»، وكان قدومه إلى تونس بغرض تصوير مشاهد من فيلمه الروائى «السادة الخمسة الملعونون»(٧)، وكان وصوله إلى تونس علامة على مرحلة جديدة فى استغلال

المستعمرات الإفريقية، وبالتحديد استخدامها كمواقع لتصوير الأفلام الأجنبية الطويلة. صورت فى غرب إفريقيا حفنة من الأفلام الروائية الطويلة، تناول معظمها تجربة الاستعمار الكولونيالى الفرنسى فى غرب إفريقيا بعين بطل أوروبى مغوار، ومن أمثلة هذه الأفلام «ملحمة الكونغو» الذى أخرجه ليون بواريه (١٩٣٩)، «ورجل النيجر» الذى أخرجه جاك دى بارونيسيه (١٩٣٩). وتتضح نغمة هذا الفيلم الأخير ورسالته الإيديولوجية من مقال فرنسى كتب عنه فى أربعينيات القرن العشرين:

وهكذا، كما ترى، بذلت السينما الفرنسية فى السنوات الحديثة أقصى ما فى وسعها لتعرض الوجه الحقيقى لإفريقيا. وأيضا الوجه الحقيقى لفرنسا فى النطاق الإفريقى. وقد تمكن العالم من أن يدرك عبر هذا المصباح السحرى أن فرنسا قد أنجزت فتحها المشهود بأن جعلت نفسها محبوبة فى مستعمراتها كحب الأم، لأنها أظهرت نفسها فى صورة الدولة العادلة والإنسانية دائما وفى كل مكان[٨].

لكنَّ كمّا هائلا من الأفلام الكولونيالية يدور فى شمال إفريقيا. بل لقد صور فيلم معد عن رواية بيير لوتى المعنونة «رواية شرطى كولونيالي»، والتى تدور أحداثها فى السنغال، فى عام ١٩٣٥ من إخراج ميشيل بيرنهايم مع تغيير المكان إلى جنوبى المغرب. وصارت شمال إفريقيا الأسطورية موقعا لتصوير سلسلة متتالية من الأفلام المهمة. وكما يلاحظ ديفيد هنرى سلافين فإن «الأفلام الكولونيالية عبارة عن ميلودرامات، قصص بسيطة عن حياة أفراد وقصص حبهم. لكنها مصطبغة بالامتياز العنصرى وامتياز الرجل عن المرأة»[٩]. وهذه الأفلام إذا قارناها بغيرها من أفلام التيار السائد الأوروبية والهوليودية لوجدنا فيها أيضا نسبة عالية من حكايات الهزيمة. وقد نجحت دينا شيرزر بامتياز فى الإمساك بنكهة هذه السينما. المستعمرات تقدم باعتبارها «أراضى فى انتظار المبادرات الأوروبية، أرض عذراء أعاد الرجل الأبيض الذى يرتدى الخُوذة والأحذية ذات الرقبة العالية إحياء نفسه فيها، أو دمره فيها الإدمان على المشروبات الكحولية، والملاريا، ونساء البلاد الأصليات». والأفلام «عرضت بطولة الرجال الفرنسيين، مع صور نمطية للصحراء، والكثبان الرملية، والإبل، وعززت فكرة أن الآخر خطر». لكن أبرز ما فى هذه المجموعة من الأفلام ما

أهملت إظهاره: «إذ لم تقدم تجربة الاستعمار الكولونيالى، ولم تعط أهمية لقضاياه، وأظهرت صمتا مذهلا تجاه ما حدث فى الحقيقة». وبذا، فإن هذه الأفلام «أسهمت فى الروح الكولونيالية ومزاج الغزو، وفى بناء هوية الرجل الأبيض وهيمنته»[١٠]. ويجمع ما بين كل هذه الميلودرامات الكولونيالية إيديولوجية واحدة، محددة من وجهة نظر جنوب إفريقيا التى قدمها كييان توماسيللى قبل خمس سنوات من بزوغ فجر حكم السود:

كانت السينما دائما بالنسبة لإفريقيا ككل سلاحًا قويًا تستخدمه الدول الاستعمارية للحفاظ على استمرارية دائرتى تأثيرها السياسى والاقتصادى المتتاليتين. لقد تعرض التاريخ للتشويه واستمر نقل وجهة نظر غربية عن إفريقيا لأهل المستعمرات. وبغض النظر عن العائدات المالية الملحوظة التى ربحتها شركات التوزيع نفسها، فإن القيم التى تنقلها السينما الغربية والأيديولوجيات التى تبررها مفيدة للهيمنة الثقافية، والمالية، والسياسية للغرب[١١].

وفيلم «بيبى لى موكو» (١٩٣٦) هو النموذج الأصلى للفيلم الكولونيالى الفرنسى، على الرغم من أن الجزء الذى صور من الفيلم فى شمال إفريقيا فعلا كان صغيرًا، وقد أعاد مصمم المناظر جاك كراوس بناء حى القصبة فى استوديوهات جوينفيل بباريس. أخرج جوليان دوفيفيه هذا الفيلم، وهو أحد أنجح فنيى السينما الفرنسية وكان وقتها فى ذروة قواه. يحكى الفيلم قصة الحب المحكوم عليه بالفناء بين لص الجواهر الباريسى بيبى لى موكو (لعب دوره جان جابان)، الذى لجأ إلى حى القصبة، وجابى (لعبت دورها ميراى بالالان)، وهى عاهرة من الطبقة العليا، كانت فى زيارة للجزائر مع عشيقها تاجر الشمبانيا الثرى. وعلى الرغم من وعى بيبى بأنه سيعتقل لو غادر حى القصبة، فإنه يحاول أن يرافق جابى حين ترحل عن الحى. يقبض على بيبى وتوضع الأغلال فى يديه، لكنه يطعن نفسه على رصيف الميناء بينما تبحر السفينة حاملة على متنها جابى التى تجهل ما حدث.

هذا الفيلم –مثله مثل معظم الأفلام الكولونيالية– دراما أوروبية خالصة، لا علاقة لها بأهل الجزائر (ولا بالموقع الذى تدور فيه الأحداث إلى حد بعيد). أما المدهش

من وجهة نظرنا المعاصرة فهو تناوله لموقع الأحداث والشخصيات العربية. حين يصف سليمان، مأمور الشرطة الفرنسية المحلى، حى القصبة فيذكر تسعة أنواع من الانتماءات القومية أو العنصرية باعتبارها تكون سكان القصبة البالغ عددهم ٤٠٠٠٠ نسمة، لكنه لا ينطق بكلمة «عربى». وكما لاحظ معظم المعلقين على الفيلم، لا يوجد أى عرب فى حى القصبة! سليمان تعرض للتنميط كشخص شرقى مراوغ شيمته الغدر، يبغضه رؤساؤه الفرنسيون، وأينيس صديقة بيبى (قامت بدورها الممثلة الفرنسية لين نورو) لا يصورها الفيلم كامرأة عربية، بل كغجرية بكامل هيئتها، بمكياجها الداكن وشعرها الأسود المجعد وقرطيها الكبيرين. وقد لاحظ الناقد الجزائرى عبد الغنى مغربى أن «دوفيفيه لم يعتقد أن إعطاء دور لأى جزائرى، حتى لو كان دورا صغيرا، أمر جدير بالاهتمام. وقد شكل الجزائريون -كالمعتاد- جزءا لا يتجزأ من الديكور الذى تغذت عليه السينما الكولونيالية بكثافة»[١٢]. والاسم العربى الوحيد الذى ورد فى عناوين الفيلم اسم محمد إيجويربوشين، الذى قدم الموسيقى «الشرقية» لتكمل الموسيقى التى ألفها فينسينت سكوت، وهى موسيقى مؤثرة وإن كانت غربية بالأساس.

تونس

كان المخرج التونسى ألبير سماما تشيكلى (١٨٧٢-١٩٣٤) الوحيد من بين رواد الإخراج السينمائى الذى عمل بشكل مستقل سواء فى بلدان المغرب العربى أو غرب إفريقيا تحت الاستعمار الكولونيالى، وهو شخصية بارزة من جميع النواحى بحيث يستحق لقب رائد السينما العربية والإفريقية. كان تشيكلى يهوديًا، وابنا لمَصرَفِىّ تونسى حائز على لقب البكوية وحاصل على الجنسية الفرنسية. وقد اعتنق تشيكلى الإسلام، وكذلك زوجته الإيطالية وابنته الوحيدة هايدى قد اعتنقتا الإسلام، وإحساسه الشخصى بهويته التونسية أمر لا يعتوره أى شك. لكن تشيكلى فر هاربًا إلى البحر فى مراهقته، وظل بعدها مفتونًا بالغرب والتكنولوجيا الغربية. كان تشيكلى من أوائل التونسيين الذين امتلكوا دراجة، وقد استخدمها ليستكشف الجنوب التونسى.

ثم أقام أول معمل للفحص بالأشعة السينية فى تونس واستورد معدات الإذاعة بعد شهور قليلة من شيوع أخبار اختراع ماركونى حين كانت هذه التكنولوجيا ما زالت فى طور التجربة. وحيث إن تشيكلى كان مصورًا فوتوغرافيًا بالفعل، فقد كان لابد له من الافتتان باختراع الإخوة لوميير للتصوير السينمائى فى عام ١٨٩٥، وتزعم ابنته هايدى أنه نظم أول عرض سينمائى فى تونس فى عام ١٨٩٦. ومن المؤكد أنه نظم مع أحد زملائه المصورين، ألا وهو سوليه، عروضًا عامة مدتها عشر دقائق لمدة أسبوع أو نحو ذلك فى عام ١٨٩٧، نالت استحسانًا عظيمًا على حد قول ابن أخيه راؤول دارمون: «كان المشاهدون يحيون كل عرض بإبداء استحسانهم، وبلغ بهم الحماس للعرض حد أن نصف الجمهور دأبوا على رفض الانصراف بعد انتهاء برنامج العرض وكانوا يدفعون نقودا ليعاد العرض ثانية»[١٣].

ولأن حماس تشيكلى لم يكن لينقطع، فقد استكشف التصوير تحت الماء فى غواصة صممها كاهن قرطاجة، الأب راؤول، والتصوير فى الجو بالتعاون مع الملاح الجوى فاليرى لاكونت. كما ركب كاميرته على ميكروسكوب وعلى تليسكوب. واستمر فى استخدام كاميراته للصور الثابتة و المتحركة، وصار مراسلا صحفيًا، يسجل الأحداث المحلية لحساب صحف باريس وجريدة جومون السينمائية، ثم عكف على التوثيق السينمائى لكل نواحى الحياة فى تونس. وكما تلاحظ جيمييت منصور، لم تكن صوره الفوتوغرافية تكوينات استشراقية، بل كانت أعمالا تعرض «حسًا حادًا بتأطير الصورة وبراعةً ملحوظةً فى التحكم فى الضوء«[١٤]. وأتت تجربته الأولى كمراسل حربى حين صور تحقيقات سينمائية عن الغزو الإيطالى لليبيا فى عام ١٩١١، من الجانب التركى. وحين بدأت الحرب العالمية الأولى، صار تشيكلى واحدًا من دستة المصورين الذين وظفهم الجيش الفرنسى فى الخدمات السينمائية (مع آبل جانص «الذى سيخرج فيما بعد فيلم «نابليون»، ولوى فوياد، الذى سيؤلف فيما بعد حلقات مسلسلى فانتوماس وجوديكس)، حيث عمل بالتصوير السينمائى فى الجبهة فى فيردون فى عام ١٩١٦. وحصل على الميدالية العسكرية بفضل خدماته فى حرب مات فيها ١٠٠٠٠ متطوع ومجند تونسيين فى الخنادق.

وما إن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها حتى بدأ المخرجون الفرنسيون فى استخدام مواقع تصوير فى شمال إفريقيا على نطاق واسع، وعمل تشيكلى مصورًا سينمائيًا فى أحد هذه الأفلام، ألا وهو «حكايات ألف ليلة وليلة» (١٩٢٢) من إخراج المهاجر الروسى فيكتور تورجانسكى. وفى العام نفسه أخرج تشيكلى أول أفلامه الروائية «زهرة»، الذى كتبت له السيناريو ابنته هايدى، كما لعبت فيه دور البطولة النسائية. يحكى هذا الفيلم القصير قصة شابة فرنسية تحطمت السفينة التى كانت على متنها على شاطئ تونس وأنقذها رجال قبيلة بدوية، وعاشت معهم لفترة. و يأسرها قطاع الطريق فى أثناء سفرها مع إحدى القوافل ميممة شطر مستوطنة فرنسية، ثم ينقذها هذه المرة طيار فرنسى مغامر، ويعيدها إلى والديها. يتجلى فى هذه القصة البسيطة شيئان يغرم بهما تشيكلى: الحياة البدوية والطيران، ونجحت هايدى فى دورها فى هذا الفيلم مما رشحها للعب دور فى فيلم «العربى» (١٩٢٤) الذى أخرجه ريكس إنجرام، ولعب فيه رامون نافارو دور البطولة.

والفيلم الطويل الثانى لتشيكلى هو «فتاة قرطاج/ عين الغزال» (١٩٢٤)، وكتبت له هايدى السيناريو أيضًا، كما مثلت فيه دور البطولة، وتولت مونتاجه. وإذا كان فيلم «زهرة»، كما تلاحظ جيميت منصور «فيلمًا شبه تسجيلى»[١٥]، فإن فيلم «فتاة قرطاج» قصة روائية تمامًا عن شابة، تتعرض لضغوط كى تتزوج من اختاره لها والدها (وهو أحد ملاك الأراضى الأثرياء المتوحشين)، فتهرب إلى الصحراء، ويتبعها مدرس شاب مهذب تحبه. وحين يقتل من يقتفون أثرها محبوبها تطعن نفسها وتسقط ميتة على جثته. وقد كان حاكم تونس (الباى) صديقًا شخصيًا لتشيكلى، ووفر له أفراد الكومبارس، وسمح له بالتصوير فى أحد قصوره، بل ذهب فى عدة زيارات لموقع التصوير. إن فكرة الفيلم التى تدور حول إرغام البنت على الزواج واستخدامه لبطلة أنثى (مع الدور المهم الذى لعبته هايدى تشيكلى فى الإنتاج) يجعل من فيلم «فتاة قرطاج» سلفًا فاتنًا لنوع السينما التونسية التى ستظهر بعد أربعين عاما.

وقد رفض تشيكلى السماح لابنته هايدى (التى ستعرف فيما بعد باسم هايدى تامزالى) بقبول دعوة ريكس إنجرام للذهاب إلى هوليوود (فقد كانت فى ذلك الوقت

مراهقة تدرس للحصول على البكالوريا)، وهكذا انتهى عملها فى السينما فعليا بفيلم «فتاة قرطاج»، على الرغم من أنها حين صارت أكبر سنًا ظهرت فى الفيلم التسجيلى الذى أخرجه محمود بن محمود عن والدها وفى الفيلم الروائى لفريد بوغدير «صيف حلق الوادى». وحيث إن أجزاء كبيرة من فيلمى تشيكلى قد حفظت، فقد تأكد مكان تشيكلى فى تاريخ السينما، بما يسبق ظهور أول فيلم مصرى روائى أنتج بعدهما بثلاث سنوات. لكن تشيكلى مات فقيرا، مثله مثل الكثيرين من رواد السينما الأوائل، إذ استسلم فى عام ١٩٣٤ لسرطان الرئة الذى أصيب به فى الجبهة فى أثناء هجوم بالغازات فى الحرب العالمية الأولى وازداد ضراوةً بسبب التدخين[١٦].

جنوب إفريقيا

لم تكن فى إفريقيا صناعة للسينما فى زمان الاستقلال فى المغرب العربى وإفريقيا الفرنسية الكولونيالية -حينما كانت السينما الإفريقية الجديدة على وشك الظهور- إلا فى بلدين. أحد هذين البلدين اللذين فيهما صناعة سينما هو جنوب إفريقيا، وقد لا يكون لهذا البلد علاقة بالموضوع كما هو واضح، على الرغم من المخطط الذى وضعته الدولة لدعم السينما فى عام ١٩٥٦ ووجود ١٣٠٠ فيلم روائى أو نحو ذلك أنتجت هناك فيما بين ١٩١٠ و ١٩٩٦ [١٧]، حيث إنها كانت سينما بيضاء أنشئت لجمهور من البيض. وقد كتب كييان توماسيللى فى عام ١٩٨٩ ملاحظًا الأهمية الاستراتيجية الإيديولوجية لسينما جنوب إفريقيا : «كان لابد من تبرير القمع بشكل ما، وقد لعبت السينما دورًا تاريخيًا مهمًا فى تقديم الفصل العنصرى كطريقة طبيعية للحياة»[١٨]. وقد استمرت سينما جنوب إفريقيا فى عهد الفصل العنصرى فى لعب الدور التقليدى للسينما فى المجتمعات الكولونيالية. وعلى الرغم من أن مخرجى الأفلام فى جنوب إفريقيا قد «أحسوا بأن أفلامهم تقع خارج مجال السياسة، وأنها مجرد أفلام للتسلية»، فإن توماسيللى يذهب إلى أن الأفلام تخدم الدولة فى الحقيقة من خلال «موقف الأفلام الطبقى، والافتراضات التى تشكل خلفيتها الاجتماعية والسينمائية»، علاوة على استبدالها لعلاقات متخيلة تحدد نظرة للعالم تقوم على الفصل العنصرى بالأحوال الفعلية»[١٩].

وفى إحدى الدراسات المسحية الشاملة الأولى للسينما الإفريقية، التى أجراها جى إينيبيل باسم السينما الإفريقية فى عام ١٩٧٢، قدم المخرج الأبيض ميشيل رايبورن، وهو من زيمبابوى (التى كانت تسمى قبل الاستقلال باسم روديسيا)، سينما جنوب إفريقيا تقديمًا مدهشًا، أشار فيه إلى أن هذه الأفلام «صنعها أشخاص ذوو بشرة بيضاء لأمثالهم من ذوى البشرة البيضاء. وقد أمكن تمويل إنتاج هذه الأفلام بفضل مستوى المعيشة بالغ الارتفاع الذى تمتعت به الأقلية البيضاء بفضل الامتيازات التى كفلتها لها القوانين العنصرية المخجلة»[٢٠]. ويصف رايبورن السمات المميزة للأفلام الروائية المائة التى صورت منذ عام ١٩٤٥ بأنها «مجرد تقليد باهت للأنماط الأنجلو-أمريكية الأولى»[٢١]، مع ملاحظة التشابه المذهل بينها وبين السينما الكولونيالية الغربية: «فالملونون الذين يظهرون فى أفلام ذوى البشرة البيضاء ليسوا إلا كومبارسات. فإذا تطلب السيناريو أن يتكلم شخص ملون أو أن يلمس أشخاصا ذوى بشرة بيضاء، فلابد أن يلعب الدور شخص أبيض يطلى جلده باللون الأسود»[٢٢].

والفيلم الوحيد من جنوب إفريقيا الذى قدر له أن يحقق نجاحًا عالميًا هو فيلم «لا بد أن الآلهة مجنونة» (١٩٨٠) من إخراج أحد أهم مخرجى جنوب إفريقيا وهو جيمى أويس (جاكوبوس يوهانز). كان أويس فيما سبق معلمًا بالمدارس، ونشطًا فى العمل بالإخراج السينمائى لمدة ثلاثين عامًا، وفاز فى عام ١٩٨٣ بأعلى جائزة مدنية فى جنوب إفريقيا، ألا وهى وسام الاستحقاق، عن خدماته لصناعة السينما[٢٣]. يعرف هذا الفيلم فى فرنسا باسم «الآلهة التى وقعت على رءوسها» وهو يبدو على السطح مجرد فيلم كوميدى مسل إلى أقصى حد عن أحد رجال البوشمان اسمه !كى، يدبر لإعادة زجاجة كوكاكولا فارغة يعتقد أنها هبة من عند الآلهة. الخيط الدرامى الثانى فى حبكة الفيلم يتعلق بعالم أبيض (متخصص فى روث الأفيال)، يشرك !كى فى جهوده لإنقاذ معلمة بيضاء اختطفها قائد جماعة من محاربى العصابات السود مع تلاميذ صفها السود. وعلى الرغم من أن الفيلم يبدو أنه لا يؤذى المشاعر، إذ يسخر من البيض والسود على حد سواء، فإنه فى الحقيقة -كما قال المخرج التسجيلى الإنجليزى بيتر دافيس- «مغرق فى روح الفصل العنصرى»[٢٤]. يتخفى الفيلم

وراء إنتاج بوتسوانا، لكن «بوتسوانا» التى يعيش فيها أهل البوشمان حياتهم الكسولة يستحيل أن تشبه الجمهورية غير الساحلية التى تحمل نفس الاسم. ومما له دلالة أن الفيلم لم يكن يمكن أن تجرى أحداثه فى جنوب إفريقيا، حيث توجد قوانين المرور التى تحد من حركة السود والتى من شأنها أن تجعل حبكة الفيلم غير ممكنة. إن التعليق المصاحب لمشهد الرحلة الافتتاحى فيه الكثير من التنازلات، واسم الشرير الأسود عضو جماعة حرب العصابات، سام بوكا، له تداعيات تثير الفضول، حيث إن السامبوك هو السوط الجلدى الذى يستخدمه عادة رجال شرطة جنوب إفريقيا البيض لتفريق المظاهرات التى يقوم بها السود. كما يستدعى الاسم أيضا اسم سام نجوما، قائد حركة التحرير التابعة لمنظمة جنوب غرب إفريقيا الشعبية (سوابو) فى ناميبيا المجاورة، وللفيلم أصداء مثيرة للقلق حقًا يتردد فيها صوت الوضع السياسى الفعلى هناك، حيث إن سلطات جنوب إفريقيا جندت أبناء قبائل البوشمان فى حربها ضد أعضاء حركة سوابو[٢٥]. ويخرج دافيس بخلاصة فحواها أنه مهما كانت نيات أويس فإنه قد خلق «بلدًا تخيليًا يود منشئو الفصل العنصرى لو أننا صدقناه، بلدًا يبدو مثل جنوب إفريقيا له نيات حسنة تجاه الجميع»[٢٦]. فإذا قرأنا الحبكة قراءة مجازية، يتضح لنا أن «السود يشبهون أطفالا أضلهم مثيرو قلاقل أتوا من الخارج (قوات التحرير السوداء). لكنهم ليسوا الوحيدين الذين يتهددهم الخطر، إذ أن العنصر الأبيض الذى تجسده البطلة مهدد أيضا»[٢٧].

يجسد فيلم «لابد أن الآلهة مجنونة» لحظة خاصة فى تاريخ إفريقيا. فقد استطاع المخرج جون فان زيل أن يتطلع إلى ظهور سينما مختلفة تمام الاختلاف فى جنوب إفريقيا بعد ثلاث سنوات (وإن كان ما زال أمام انتهاء الفصل العنصرى الذى تم فى ١٩٩٤ تسع سنوات)، سينما تتعلق بشكل وثيق بالتطورات التى تجرى فى بقية أنحاء القارة، سينما «لابد أن تأتى قوتها وإلهامها من نفس جذور وإلهام مسرح أحداثها». وهو يدرك أن «صناعة المستقبل الحقيقية سيسودها السود، وستربط نفسها بطاقة صناعة السينما فى غيرها من بلدان العالم الثالث»[٢٨]. لقد وجدت حقًا روابط إنتاج مشترك مهمة مع مخرجين من غرب إفريقيا (سليمان سيسى، وإدريسا ويدراوجو،

وجان-بيير بيكولو) فى منتصف تسعينيات القرن العشرين ، وبحلول بدايات الألفية الجديدة، كانت بعض الخطوات قد أخذت بالفعل لتحويل سينما جنوب إفريقيا نفسها[٢٩].

مصر

ثانى بلد وجدت فيه صناعة سينما فى زمن الاستقلال فى بلدان المغرب العربى والبلدان الإفريقية الواقعة جنوب الصحراء الكبرى هو مصر، عِلْمًا بأن مصر لها تاريخ سياسى واقتصادى يختلف اختلافًا شديدًا عن تاريخ جاراتها من البلدان الأخرى. مصر مستقلة على المستوى القومى [اسميا] منذ عام ١٩٢٢، على الرغم من بقاء السيادة البريطانية عليها منذ عام ١٨٨٢ وحتى حدوث الانقلاب العسكرى ضد الملك فاروق فى ١٩٥٢ ، ولديها تاريخ من التنمية الصناعية يرجع إلى بدايات القرن التاسع عشر، إذ أن محمد على -كما يوضح توم كيمب- «قد وضع برنامجًا للدولة، صممه لتقوية اقتصاد بلده، لا يختلف عن برنامج بطرس الأكبر فى روسيا الذى سبقه بقرن من الزمان». وقد فشل مشروع محمد على لأسباب مختلفة، ليس أقلها معاهدة ١٨٣٨ الإنجليزية-التركية التى أصرت على إنهاء احتكارات الدولة، و«صارت مصر طوال بقية القرن التاسع عشر بلدًا يسوده الاقتصاد الزراعى، ومصدرًا لإنتاجه فى المقام الأول». لكن محاولات التصنيع جلبت إحساسًا متناميًا بالهوية القومية، على الأقل بالنسبة للنخبة. وجرت محاولات جديدة لتحديث مصر فى القرن العشرين حين «أنشئت بعض الصناعات التى حلت محل الاستيراد»، حيث وجد هذا الاتجاه «عونًا بفضل الحربين العالميتين والركود فى أسعار التصدير خلال ثلاثينيات القرن العشرين»[٣٠].

كان هذا هو السياق الذى ظهرت فيه السينما المصرية، التى كانت تطوراتها الأولى ثمرة لجهود رواد متفرقين، ينتمى الكثير منهم إلى مجتمعات القاهرة المزدهرة التى تضم الأجانب المغتربين. وعلى حد قول كريستينا بيرجمان فقد كانت السينما المصرية «تصنع أولًا بتمويل لبنانى ويونانى، ويصورها إيطاليون، ويصمم المناظر لها ويمثل

الأدوار فيها فرنسيون، ثم صارت مصرية بعد ذلك»[٣١]. وكان إنشاء استديو مصر فى عام ١٩٣٥ تاريخا فاصلا، صارت بعده السينما المصرية صناعة سينما أصيلة، قادرة على إنتاج دستة من الأفلام فى عام ١٩٣٥، وما انفك إنتاجها يتزايد حتى وصل إلى ما يزيد على أربعين فيلمًا بحلول عام ١٩٤٥. وكان لطلعت حرب، مدير بنك مصر، فضل الرؤية والدافع وراء هذا النمو فى صناعة السينما بمصر، إذ تصور وجود شركة «قادرة على صنع أفلام مصرية، بموضوعات مصرية، عن أعمال أدبية مصرية، وبجماليات مصرية، أفلام ذات قيمة تستحق أن تعرض فى بلدنا وفى البلدان الشرقية المجاورة»[٣٢]. وحيث إن بنك مصر كان أهم بنوك مصر، كانت صناعة السينما تقع فى قلب عملية تطور الرأسمالية المصرية. وقد شرح باتريك كلاوسون هذا الوضع فقال: «لقد أنشئ بنك مصر بالتحديد للتكفل بالصناعة المحلية ... وقد هيمن البنك على الاقتصاد المصرى بأكمله حتى تأميمه فى عام ١٩٦٠، وذلك بفضل مصانعه التى كانت من أكبر مصانع النسيج فى العالم، وما كان يملكه من مطابع الطباعة على القماش، ومصانع الأزرار، ومصانع غزل الكتان»[٣٣]. وقد خضعت صناعة السينما نفسها للتأميم بعد ذلك بعام واحد، وصارت الهيئة العامة للسينما المصرية.

تلاحظ ماجدة واصف فى الاستهلال الذى كتبته لكتاب عن الاحتفال بمرور مائة عام على السينما المصرية وجود ٣٠٠٠ فيلم روائى طويل يمكن أن يجد فيه ملايين العرب «عشرات من العناوين التى لا تنسى، وبعض المخرجين البارزين، وقبل كل شيء أثرًا يتجاوز الهدف المعلن فى البداية، ألا وهو «التسلية»[٣٤]. وقد صارت السينما المصرية بفضل نجومها ومغنييها ومغنياتها «موضوعًا لرغبات العرب وفخرهم. فهم يشعرون من خلالها بالتصالح مع هويتهم، التى سخر منها الاستعمار الكولونيالى وسحقها، والذى كان وجوده هدامًا، بل كثيرًا ما كان يخصى هوية العرب»[٣٥]. النمط الفيلمى المصرى السائد هو الميلودراما، وهو يستحق أن نتناوله باختصار، لا بسبب تأثيره المباشر على مخرجى بقية البلدان الإفريقية بعد الاستقلال، والذى كان منعدمًا بشكل عملى، بل بصفته يتسم بالتباين الفتان مع الفيلم الكولونيالى الأوروبى، وبصفته قاعدة من نوع آخر يمكن اتخاذها أساسًا لتقدير المداخل المعينة لمخرجى

فترة ما بعد الاستقلال فى البلدان الواقعة شمال الصحراء الكبرى وجنوبها. وقد كانت الميلودراما القالب الذى استكشف من خلاله كل مخرجى المستقبل العرب السينما فى طفولتهم.

للميلودراما ثلاث سمات أساسية مشتركة بين الفيلم المصرى والفيلم الكولونيالى الأوروبى أو المنتج فى هوليود. السمة الأولى هى التركيز على العواطف المشبوبة والأحداث الفاجعة التى ينبهنا لها على أبو شادى من منظور مصرى. فالحبكات «يميزها الانتقال الفجائى بين أوضاع صيغت بمبالغة شديدة تلعب فيها الصدفة دورًا كبيرًا»، وأسلوب الميلودراما «يستخدم النزعة العاطفية فى كتابة نصه وإخراجه ويستغل أى أداة للتلاعب بمشاعر المشاهدين»[٣٦]. العنصر المشترك الثانى بين الفيلم المصرى والفيلم الكولونيالى هو استخدام مجموعة متتالية من الصور النمطية والأكليشيهات» وشخصيات بنى تقدمها وعلاقاتها لتلبية احتياجات أنماط درامية قريبة المنال[٣٧]. السمة المشتركة الثالثة هى العالم المانوى [المتسم بالثنائية]، الذى يرى خميس خياطى أنه سمة مميزة للسينما المصرية على وجه الخصوص: «إذ يوجد الخير والشر. والإله والشيطان. ويستحيل التصالح بينهما. والقيم كلية وليست نسبية أبدا ... ولا يمكن لأى شيء أن يغتصب لنفسه الطبيعة المطلقة للإله»[٣٨]. تعطى الميلودراما راحة هائلة للمشاهدين، وهى تعطيها لمشاهدى الغرب بقدر ما تعطيها لمشاهدى العالم العربى، فى هذا العالم الأبيض والأسود من اليقين التام. فى هذا العالم نعرف كيف ينبغى للناس أن يتصرفوا ونقدر ما يحدث حين تنتهك المعايير المقبولة. لا يوجد أى التباس فيما يتعلق بما ينبغى أن يكون عليه العالم. يأتينا الالتباس من التعاطف مع الشخصيات التى تتخطى المعايير، لكنه التباس مريح، لأننا نعرف أنهم فى النهاية سيواجهون عواقب أفعالهم.

يكمن الفارق الأساسى بين الميلودراما المصرية والفيلم الكولونيالى، سواء الأوروبى منه أو أفلام هوليود، فى معالجة الشخصيات. فالسينما المصرية -كما يوضح على أبو شادي- «لا تتغير ولا تنمو انفعاليًا، والخطوط الفاصلة بين الخير والشر مرسومة بوضوح. يوجد غياب نسبى للإرادة الإنسانية، حيث يقرر القدر

نتائج الأحداث»[٣٩]. يؤيد عباس فاضل إبراهيم هذا الرأى فى تحليله لثلاثة أفلام ميلودرامية أنتجت فيما بين ١٩٥٩-١٩٦٠: «فالكوارث، والقدر، والصدفة تنسج خيوط سعادة الشخصيات وشقائها وتناقضها. فالحوادث، والأحداث، والمنزلقات تتضاعف، مغيرةً مسار حياة الشخصيات»[٤٠]. ووفقا لقول خميس خياطى، ففى ثقافة العرب-المسلمين «الفرد خاضع تماما للمجتمع، وولاء المجتمع لله مطلق. فكل تمرد على المجتمع تمرد على الله. وكل تمرد على الله اعتداء على النظام الثابت للعالم، ولهذا السبب يستحق من يقترفه العقاب»[٤١]. وهذا طبعا عكس الإيديولوجيا الغربية تماما، تلك الإيديولوجية التى تشكل خلفية أفلام هوليود وأوروبا، الكولونيالية منها وغير الكولونيالية، حيث يفترض أساسا أن الشخصيات أفراد، قادرون على الاختيار، واختيارهم هو أساس أفعالهم. ومهما كانت الضغوط أو المخاطر، فهذه الاختيارات هى الاختيارات الحرة للفرد فى نهاية المطاف، ولا يمكن أن تلام عليها عائلة الفرد، ولا البيئة المحيطة به، ولا تربيته، ولا الوراثة، ولا الضغوط الاجتماعية أو الاقتصادية، وبالتأكيد يستحيل أن يلام عليها القدر. أما تقاليد الدراما المصرية القائمة على الميلودراما، فهى على عكس ذلك «دراما الكوارث والنهايات السعيدة، دراما لا تعرف آلام الاختيار الحر والتى تعمل على الكتل المتشابهة ولا تعمل قط على أى شىء يتضمن فوارق بسيطة»[٤٢].

تؤدى الفوارق الإيديولوجية بين الميلودراما المصرية وميلودراما هوليود إلى معنى مختلف جدًا من معانى جدلية الزمن وبنية الحبكة. يذهب سيد سعيد إلى أنه فى الميلودراما المصرية «الزمن الحالى بمعيار الروزنامة» مغرق فى «كل ما هو مرتبط بالماضى: الدروس، والمعانى، والقيم، والتقاليد، والأفكار، والأوهام، بل وحتى الأساطير»[٤٣]. يتباين الفيلم الغربى مع هذه الميلودراما المصرية، حيث يتحرك الزمن بسرعة للأمام، وفى سينما هوليود التقليدية على الأقل، يكون الجزء النهائى من الفيلم اندفاعًا محمومًا نحو النهاية. و السينما المصرية على عكس ذلك إذ يكاد المستقبل يغيب عنها، وهذه هى القاعدة التى لا يوجد لها إلا استثناءات تعد على

أصابع يد واحدة. بل إن الرؤية المتفائلة للمستقبل أكثر ندرة»(٤٤). تتجلى فى هذا الفارق فى جدلية الزمن فكرة شديدة الاختلاف عن الهوية، وهو الفارق بين السينما المصرية التى تحبس نفسها فى الماضى ولا فكاك لها منه، و السينما الغربية التى لا تكف عن النظر إلى الأمام. فالسينما المصرية حسب تعريف سيد سعيد تظهر فيها الذات القومية «وقد حددت ضمنًا بسلسلة كاملة من تقاليد حضرية وريفية تتهددها الأخطار» بينما يكون الآخر «مصدر جميع الشرور، وجميع التهديدات». ووفقا لقول سيد سعيد «لا يمكنك فهم المعانى فى السينما المصرية دون أن تحدد موضعها من الصراع مع الثقافات والمدنيات الغربية». فالصراع مع الآخر الكولونيالى «ليس مجرد أحد الموضوعات التى تتناولها السينما، بل هو خلفية رئيسية لها»(٤٥).

من الأمثلة الممتازة على المدخل المصرى للميلودراما فيلم «الحرام» لهنرى بركات، الذى أنتجته الهيئة المصرية العامة للسينما فى عام ١٩٦٥. يعتبر الكثيرون أن «الحرام» أفضل عمل خلاق لمخرجه غزير الإنتاج والمولود فى القاهرة، ويظهر عنوانه على الأقل فى قائمة واحدة من قوائم أفضل عشرة أفلام عربية فى تاريخ السينما العربية(٤٦). أعد الفيلم عن رواية ليوسف إدريس، وهو يتناول معاناة عمال التراحيل، الذين يعيشون حياة غير مستقرة، حيث يعملون باليومية فى مواسم معينة من السنة ويرغمون على العمل فى أماكن تبعد عن بيوتهم بمسافات شاسعة. صور هنرى بركات فيلم «الحرام» فى مواقع فعلية وظهر فيه الكثير من الفلاحين، إلا أن موقف الفيلم مختلف تماما عن موقف مخرجى أفلام الواقعية الإيطالية الجديدة. تعرض موضوع الفيلم للتخفيف من حدته، وأضفيت عليه صبغة عاطفية، ودارت أحداثه فى الماضى فى عام ١٩٥٠ أيام حكم الملك فاروق (مما وفر الإحساس بالأمان لصانعيه)، ولعبت فاتن حمامة دور البطولة بأسلوب أداء فيه بهرجة النجوم. أما الجميل فى الفيلم إلى حد الافتتان فهو الطريقة التى صاغ بها قصة امرأة تقتل وليدها عن غير قصد، وبذا، يحافظ الفيلم على وقعه العاطفى الفردى، لكن فى نفس الوقت تبتلعه حياة الفلاحين السرمدية التى لا تتغير، إذا جاز لنا القول. يجمع فيلم «الحرام» بين جميع العناصر الأساسية للميلودراما المصرية: بنية سردية دائرية تستخدم مشاهد

استرجاعية (فلاش باك) مركزية طويلة، ينوء فيها الحاضر تحت ثقل الماضى، ونمطًا من الصور والموسيقى التى تعزز رد الفعل العاطفى للجمهور، وبطلة تعانى لكن بلا أى مسئولية فردية عما حدث لها، وإحساس عام بقَدَرِيَّة لا يمكن تحديها، ورسم لمجتمع محلى لا يتغير، بل يكاد لا تهتز له شعرة بوقع تموجات المأساة الشخصية.

الجزائر

آخر نموذج يمكن أن يمثل سينما ما قبل الاستقلال فى إفريقيا هى الأفلام التى أنتجت فى السنوات المريرة لحرب الجزائر من اجل الاستقلال (١٩٥٤-١٩٦٢)، حين استخدم الفيلم المكافح من مقاس ١٦ مللى كجزء من النضال من أجل التحرر. وكما يلاحظ عالم الاجتماع الجزائرى مونى بيرا « كانت السينما الجزائرية من ١٩٥٧-١٩٦٢ موقعًا للتضامن بين أعضاء جماعات المقاومة الجزائرية(*) والمثقفين الفرنسيين المتعاطفين مع حركة التحرر، كما كانت موقعًا لتبادل الآراء بينهم والتعبير عنها»[٤٧]. وقد كان المخرج التسجيلى الشيوعى الفرنسى بينيه فوتييه (ولد فى عام ١٩٢٨) محفزًا لهذا التضامن، وقد حصل فوتيه على وسام الصليب الحربى فى سن السادسة عشرة عن أنشطته فى المقاومة ضد الاحتلال الألمانى لوطنه فرنسا. لكن الحكومة الفرنسية سجنته فى عام ١٩٥٢ لانتهاكه لقانون لافال الصادر فى عام ١٩٣٤ حين صور أفلامًا فى إفريقيا دون إذن السلطات، وأخرج هناك أول فيلم فرنسى ضد الاستعمار الكولونيالى وهو فيلم «إفريقيا٥٠» (١٩٥٠)[٤٨]. كان فوتييه قد أتم فعلا إخراج فيلم قصير مستقل (مفقود الآن) اسمه «أمة واحدة، الجزائر»، حين بدأ العمل فى الإخراج السينمائى مع المحاربين فى قوات المقاومة الجزائرية فى ١٩٥٧-١٩٥٨ تحت مظلة جبهة التحرير الوطنية بقيادة عَبَّان رمضان. نتج عن عمل فوتييه الفيلم التسجيلى «الجزائر تحترق» (١٩٥٩)، وهو فيلم وثائقى طوله خمس وعشرون دقيقة حظى بمشاهدة على نطاق واسع، وقد طبع منه الفنيون الألمان الذين تولوا مونتاجه فى ألمانيا الشرقية ٨٠٠ نسخة[٤٩]. ولسوء حظ المخرج، قتل رمضان

(*) ورد اسم هذه القوات فى النص الإنجليزى بلفظ maquis وهو لفظ فرنسى كان يطلق على جماعات المقاومة الفرنسية المسلحة التى قاومت النازى فى أثناء الحرب العالمية الثانية (المترجمة).

حين شارف الفيلم على الانتهاء، وقد قتل فى واحد من الخلافات القاتلة التى تميزت بها جبهة التحرير الجزائرية، وسجن الجزائريون فوتييه نفسه دون محاكمة، وقضى معظم فترة سجنه الذى استمر لمدة خمسة وعشرين شهرًا فى الحبس الانفرادى.

أقام فوتييه أول مجمع سينمائى فى منطقة تبسة فى عام ١٩٥٧ باسم مجموعة فريد، وقد ضم عددا من الجزائريين، منهم أحمد راشدى، الذى سيصير مخرجًا روائيًا فى المستقبل. كان هدف هذا المجمع «كشف طرق تعامل الإدارة الفرنسية والجيش الفرنسى مع أهل الجزائر»[٥٠]. وقد انتقلت الجماعة فى عام ١٩٥٨ إلى تونس، التى كانت معقلا لقادة حركة التحرير الجزائرية حينذاك، وتحولت إلى هيئة الخدمات السينمائية لحكومة جمهورية الجزائر المؤقتة فى المنفى GPRA. اعتقدت هذه الحكومة المؤقتة أن للسينما دورًا مهمًا؛ مما جعلها ترسل مخرجًا شابًا آخر (هو محمد لاخضر حمينة) ليدرس السينما فى كلية السينما والتليفزيون بأكاديمية فنون الأداء ببراغ فى ١٩٥٩. وقد جُرِح فوتييه نفسه ثلاث مرات فى أثناء عبوره الجبهة إلى الجزائر فى مناسبات مختلفة، وهو الذى أنشأ مدرسة للسينما فى الجزائر، أخرج تلاميذها فيلمين تسجيليين جماعيين فى ١٩٥٧-١٦٥٨. لكن قبل أن تنتهى العداوات، قتل أربعة من بين التلاميذ الخمسة.

وقد تم إخراج عدد من الأفلام التسجيلية فى سياق الكفاح من أجل التحرر[٥١]، وكما يلاحظ مونى بيرا فقد كانت جميعها «أفلامًا جماعية وملتزمة، أفلامًا كرست نفسها لمشروعها بقصد إعادة تأهيل صورة الذات التى فككها المحتل وبخسها قيمتها، وتقديم حجة عن عدالة حرب أدانها العدو ووصفها بأنها «مذابح»[٥٢]. ويرى المؤرخ السينمائى الجزائرى لطفى محرزى أن هذه الأفلام كان لها قيمة مزدوجة، إذ سجلت بالضبط حقيقة الوضع فى الجزائر، وأظهرت ما يلقاه الكفاح من دعم وثيق من الشعب الجزائري[٥٣]. لم يقتصر مشاهدو هذه الأفلام على جماهير البلدان العربية وأوروبا الشرقية، بل عرضت أيضا فى تليفزيونات البلدان الغربية، حيث خدمت فى الوقوف ضد جهود الدعاية الفرنسية. لم يكن من الممكن طبعا عرض هذه الأفلام فى الجزائر فى ذلك الوقت، إلا أن عبد الغنى مغربى يرى أنها عرضت كثيرًا هناك فى أثناء السنوات الأولى التى تلت الاستقلال[٥٤]. واستمر فوتييه وراشدى

فى إنشاء المركز السمعى البصرى فى ١٩٦٢ فى الجزائر بعد الاستقلال، وهو مركز لم يعش طويلا، وقد عملا على إنشائه فى سياق إنتاج فيلم «مسيرة شعب» (١٩٦٣). لكن القالب الخاص للأفلام التى صنعاها، ألا وهو قالب الفيلم المقاتل، لم يعد له دور فى أسلوب إنتاج الأفلام الذى ظهر فى الجزائر فى منتصف ستينيات القرن العشرين واتسم بالمزاج البيروقراطى. وبدراسة المسيرة المهنية لأحمد راشدى بعد الاستقلال، يلاحظ كلود ميشيل كلونى ما يعتبره «خطأ أساسيًا» فى السينما الجزائرية: «لم يجدوا إجابة على سؤال أى دور يمكن أن تلعبه السينما فى الإعداد لمجتمع جديد؛ لقد أعطوا أولوية للاحتفاء بمعارك الماضى بدلا من أن يعطوها لسينما مقاتلة ذات وظيفة ثورية[٥٥]. وقد صار كل من راشدى ولاخضر حمينة مخرجين بارزين للأفلام الروائية وموظفين بيروقراطيين، ولم يعد من يحتفظ بموقفه باعتباره مخرجًا مستقلًا مقاتلًا إلا رينيه فوتييه (الذى أخرج عدة أفلام ملتزمة منها فيلم «أن نكون فى سن العشرين فى جبال الأوراس» الذى أخرجه فى عام ١٩٧٢).

الخلاصة

استعرض هذا الفصل طبيعة الشرائح المتنوعة للإنتاج السينمائى التى وجدت فى إفريقيا فى الوقت الذى نشأ فيه إخراج الأفلام الروائية الطويلة فيما بعد الاستقلال، فى كل من بلدان المغرب العربى وبلدان غرب إفريقيا الواقعة جنوب الصحراء الكبرى فى منتصف ستينيات القرن العشرين. وما زال المنتجون الأجانب من أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية يستخدمون أرياف بلدان المغرب العربى بمناظرها باعتبارها مواقع لتصوير أفلامهم، وعلى الرغم من أن الإيديولوجية الكولونيالية القديمة لم يعد لها وجود، فإن الأفلام التى صورت فى هذه الأرياف لم يكن لها أدنى علاقة قط بواقع الحياة الإفريقية. وقد استغل عدد من المخرجين المغاربة والتوانسة الفرصة ليكتسبوا شيئا من الخبرة بالعمل فى هذه الأفلام الطويلة الأجنبية، لكن لم يتح لهم العمل إلا بوظائف ثانوية مثل مديرى الإنتاج أو مساعدى الإخراج. وهذا على أية حال شكل من أشكال الإنتاج يتجاوز طموحاتهم، حيث إن مجرد حجم الموارد المالية التى

تقف خلف الإنتاج العالمى مثل لورنس العرب أو ناهبو تابوت العهد المفقود، تجعل من هذا الإنتاج أمرا لا علاقة له بالمنتجين الأفارقة من أهل البلاد.

توضح طبيعة صناعات السينما التى ظهرت فى مصر وجنوب إفريقيا كيف تأثر تشكيل صناعة السينما بالضرورة بالتنمية الصناعية الوطنية وبعوامل إيديولوجية مثل: المعتقدات الإسلامية عن الأخلاق، والمسئوليات الاجتماعية الملقاة على عاتق النساء والرجال والعلاقات بينهما من جهة، ومن جهة أخرى بتأكيدات الفصل العنصرى وافتراضاته بشأن الأصل العنصرى. واستمرت صناعة السينما فى هاتين المنطقتين كلتيهما فى مواجهة التحديات الجديدة فى عالم شديد الاختلاف بدرجات مختلفة من النجاح، وفى مواجهة تهديد الأصوليين الإسلاميين فى مصر لحرية التعبير، وهى تهديدات حقيقية جدا، مع الاستجابة للفرص الحقيقية بنفس القدر فى إنشاء سينما سوداء من أجل مجتمع يحكمه السود فى جنوب إفريقيا الجديد. لكن البنى التحتية لصناعة السينما شهدت نموًا فى مصر وجنوب إفريقيا، لذلك تظل أنماط الإنتاج التى نشأت هناك لا علاقة لها إلى حد بعيد بالمخرجين الأفارقة الآخرين فى البلدان التى تقع شمال الصحراء الكبرى وجنوبها التى تغيب هذه البنى التحتية عن بلدانهم.

كما أن تزايد ظهور الدول التى يحكمها حزب واحد بعد الاستقلال فى طول إفريقيا وعرضها جعل من نموذج فوتييه للفيلم الوثائقى المقاتل أمرًا مستحيلا تمامًا، علمًا بأن هذا النموذج هو بالضبط مثال «سينما العالم الثالث» الذى دعا إليه فرناندو سولاناس وأوكتافيو جتينو ووضع نظريته تيشومى ج. جابرييل[٥٦]. وبدلا من ذلك، ردد وضع المخرجين المستقلين أصداء وضع سماما تشيكلى فى تونس فى عشرينيات القرن العشرين، من حيث إنهم لم يكن لديهم أى خيار إلا أن يعملوا مستقلين تماما لكن فى حدود صارمة حددتها الدولة، ويبحثوا عن تمويل أينما استطاعوا، ويتولوا العمل فى كل ما يتعلق بالفيلم بأنفسهم (الإنتاج، والإخراج، وكتابة السيناريو) فى سياق لا يوجد فيه مساعدون محليون مدربون تقنيا. ونتجه الآن إلى تناول السياقات، والصعوبات، والفرص شديدة الاختلاف التى يواجهها المخرجون فى المغرب والبلدان الفرانكفونية الواقعة جنوب الصحراء الكبرى.

Notes

1. James McDougal, 'Introduction', in James McDougal (ed.), *Nation, Society and Culture in North Africa*, (London: Frank Cass Publishers, 2003), pp. 2–3.
2. Harry Baur, quoted in Maurice-Robert Bataille and Claude Veillot, *Caméras sous le soleil: Le Cinéma en Afrique du nord* (Algiers: 1956), p. 9.
3. Ferid Boughedir, 'Report and Prospects', in Enrico Fulchignoni (ed.), *Cinema and Society* (Paris: IFTC, 1981), p. 101.
4. Ibid.
5. Jean-Claude Seguin, *Alexandre Promio ou les énigmes de la lumière* (Paris: L'Harmattan, 1999), p. 250.
6. Ibid., p. 254.
7. Bataille and Veillot, *Caméras sous le soleil*, pp. 13–14.
8. Rémy Carrigues, 'L'Homme du Niger', in *L'Almanach Ciné-Miroir*, 1940.
9. David Henry Slavin, *Colonial Cinema and Imperial France, 1919–1939* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001), p. 17.
10. Dina Sherzer, *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone Worlds* (Austin: University of Texas Press, 1996), p. 4.
11. Keyan Tomaselli, *The Cinema of Apartheid* (London: Routledge, 1989), p. 53.
12. Abdelghani Megherbi, *Les Algériens au miroir du cinéma colonial* (Algiers: SNED, 1982), p. 247.
13. Cited in Guillemette Mansour, *Samama Chikly: Un Tunisien à la rencontre du XXème siècle* (Tunis: Simpact Editions, 2000) (from which most of the information given here is derived), p. 29.
14. Ibid., p. 64.
15. Ibid., p. 254.
16. Ibid., p. 268.
17. Arnold Shepperson and Keyan G. Tomaselli, 'Le Cinéma sud-africain après l'apartheid: La restructuration d'une industrie', in Samuel Lelièvre (ed.), *Cinémas africains, une oasis dans le désert?* (Paris: Corlet/Télérama/*CinémAction* 106, 2003), p. 252.
18. Tomaselli, *Cinema of Apartheid*, p. 11.
19. Ibid., p. 81.
20. Michael Raeburn, 'Prétoria veut construire un "Hollywood" sud-africain . . .', in Guy Hennebelle (ed.), *Les Cinémas africains en 1972* (Paris: Société Africaine d'Edition, 1972), p. 261.
21. Ibid., p. 263.
22. Ibid.

23. Keyan Tomaselli, 'Le Rôle de la Jamie Uys Film Company dans la culture afrikaner', in Keyan Tomaselli (ed.), *Le cinéma sud-africain est-il tombé sur la tête?* (Paris: *L'Afrique littéraire*, 78/*CinémAction* 39, 1986), p. 26.
24. Peter Davis, '*Les dieux sont tombés sur la tête*, de Jamie Uys: Délices et ambiguités de la position du missionnaire!', in Tomaselli (1986), p. 53.
25. Ibid., p. 57.
26. Ibid., p. 56.
27. Ibid., pp. 57–8.
28. John van Zyl, cited in Tomaselli, *Cinema of Apartheid*, p. 127.
29. See Gibson Boloko, 'La Situation de l'industrie cinématographique Sud-africaine (1980–2000)', in Lelièvre, *Cinémas africains*, pp. 258–63.
30. Tom Kemp, *Industrialization in the Non-Western World* (London and New York: Longman, 1983), p. 189.
31. Kristina Bergmann, *Filmkultur und Filmindustrie in Ägypten* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993), p. 6.
32. Samir Farid, 'Les Six générations du cinéma égyptien', Paris: *Écran* 15, 1973, p. 40.
33. Patrick Clawson, 'The Development of Capitalism in Egypt' (London: *Khamsin* 9, 1981), p. 92.
34. Magda Wassef (ed.), *Egypte: Cent ans de cinéma* (Paris: Institut du Monde Arabe, 1995), p. 14.
35. Ibid.
36. Ali Abu Shadi, 'Genres in Egyptian Cinema', in Alia Arasoughly (ed.), *Screens of Life: Critical Film Writing from the Arab World* (Quebec: World Heritage Press, 1998), p. 85.
37. Khémais Khayati, *Cinémas arabes: Topographie d'une image éclatée* (Paris and Montreal: L'Harmattan, 1996), p. 204.
38. Ibid., p. 202.
39. Shadi, 'Genres', p. 82.
40. Abbas Fadhil Ibrahim, 'Trois mélos égyptiens observés à la loupe', in Mouny Berrah, Victor Bachy, Mohand Ben Salama and Ferid Boughedir (eds), *Cinémas du Maghreb* (Paris: CinémAction 14, 1981), p. 123.
41. Khayati, *Cinémas arabes*, p. 203
42. Ibid., p. 204.
43. Sayed Saïd, 'Politique et cinéma', in Magda Wassef (ed.), *Egypte: Cent ans de cinéma*, p. 192.
44. Ibid.
45. Ibid., p. 193.
46. Khayati, *Cinémas arabes*, pp. 77–87.
47. Mouny Berrah, 'Algerian Cinema and National Identity', in Arasoughly, *Screens of Life*, p. 64.
48. The script of this rarely shown film has been published: René Vautier, *Afrique 50* (Paris: Editions Paris Expérimental, 2001).
49. René Vautier, *Caméra citroyenne* (Rennes: Éditions Apogées, 1998), p. 156.
50. Lotfi Maherzi, *Le Cinéma algérien: Institutions, imaginaire, idéologie* (Algiers: SNED, 1980), p. 62.
51. See Mouloud Mimoun (ed.), *France-Algérie: Images d'une guerre* (Paris: Institut du Monde Arabe, 1992), pp. 68–71.

52. Mouny Berrah, 'Histoire et idéologie du cinéma algérien sur la guerre', in Guy Hennebelle, Mouny Berrah and Benjamin Stora (eds), *La guerre d'Algérie à l'écran* (Paris: Corlet/Télérama/*CinémAction* 85, 1997), p. 160.
53. Maherzi, *Le cinéma algérien*, p. 64.
54. Megherbi, *Les Algériens au miroir du cinéma colonial*, p. 269.
55. Claude Michel Cluny, *Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes* (Paris: Sindbad, 1978), p. 264.
56. See Fernando Solanas and Octavio Getino, 'Towards a Third Cinema', in Michael Chanan (ed.), *Twenty-Five Years of the New Latin American Cinema* (London: British Film Institute, 1983), and Teshome H. Gabriel, *Third Cinema in the Third World* (Ann Arbour, MI: UMI Research Press, 1982).

٣- المبادرات الإفريقية

الفلسفة الحالية لمخرجى السينما هى أن الدولة يجب أن تستمر فى الإنتاج السينمائى بالمساعدة فى تمويل الأفلام وتوزيعها، لكنها يجب أن تفعل ذلك بضبط السوق. ينبغى أن تحمى الدولة السينما لا أن تقبض على جميع مقدراتها.

فريد بوغدير، ١٩٨٧[1]

مقدمة

تهتم هذه الدراسة إلى حد بعيد بالسينما فى عصر ما بعد الاستقلال فى أربع مناطق متجاورة عبر الصحراء الإفريقية الكبرى، ظلت جميعها تحت الاحتلال الفرنسى حتى نهاية خمسينيات القرن العشرين أو بدايات ستينياته. ثلاث من هذه المناطق (المغرب، والجزائر، وتونس) دول مستقلة، ولا توجد مشكلة كبيرة فى الادعاء عموما بأن السينما تصنع فيها فى سياق موحد (على الرغم أن هذا لا يعنى الزعم مسبقا بأن الإنتاج السينمائى فيها يشكل«سينما قومية»). وربما كان النظر إلى المنطقة الرابعة باعتبارها وحدة واحدة أمرًا مثيرًا للجدل، حيث إنها تتكون من أربع عشرة دولة مستقلة فى غرب إفريقيا الفرانكفونية الواقعة جنوب الصحراء الكبرى، وكلها كانت إما محميات فرنسية (الكاميرون وتوجو) أو أنها شكلت فيما سبق جزءًا من مستعمرتين فرنسيتين كبيرتين: غرب إفريقيا الفرنسى وإفريقيا الاستوائية الفرنسية (بقية البلدان الاثنى عشر). العامل الموحد هنا أن معظم قوة الدفع والتمويل للسينما فى هذه البلدان أتت من فرنسا، كجزء من سياسة الحكومة الفرنسية فى الحفاظ على رابطة ثقافية واقتصادية وثيقة بمستعمراتها السابقة فى إفريقيا. توجد حجة أخرى،

آمل فى أن تظهر صحتها بما سيلى، ألا وهى وجود رباط يوحد بين مخرجى السينما فى شمال الصحراء الكبرى وجنوبها، على الرغم من أن النقاد الغربيين، لاسيما نقاد الولايات المتحدة الأمريكية يعتبرون هاتين المنطقتين عمومًا عالمين منفصلين. وأنا أتفق مع الناقد التونسى هادى خليل فى اعتقاده بأن «مخرجى السينما فى تونس، والمغرب، والجزائر، ومالى، وبوركينا فاسو، والسنغال يقتربون جدا من بعضهم البعض فى الأسئلة التى يطرحونها وطرق طرحهم لها»[٢]. وعلى الرغم من اختلاف تاريخ هذه البلدان والطرق التى حصلت بها على استقلالها، فإنه من المؤكد أن السينما قد بدأت فى المناطق الأربع جميعها فى نفس الوقت، فى نهايات ستينيات القرن العشرين، بإجمالى عشرين فيلما طويلا تم إخراجها فيما بين ١٩٦٥ و١٩٦٩.

وقد فتح عثمان سيمبين الطريق فى البلدان الإفريقية الواقعة جنوب الصحراء الكبرى للإخراج السينمائى بفيلميه السنغاليين الطويلين «الفتاة السوداء» (١٩٦٦)، و«الحوالة المالية »(١٩٦٨)، مع فيلم روائى طويل من غينيا فى ١٩٦٦ وفيلمين من ساحل العاج (من إخراج المخرجين المقيمين فى فرنسا ديزيريه إيكاريه وباسورى تيميتيه) فى ١٩٦٩. وقد استمر الإنتاج السينمائى خلال سبعينيات القرن العشرين فى هذه الدول الثلاث، وأخرج مخرجون من ثمان دول أخرى أفلامًا طويلة، وهذه الدول هى: بنين، وبوركينا فاسو، والكاميرون، والكونغو، والجابون، ومالى، وموريتانيا، والنيجر. وتبعتها تشاد وتوجو متأخرتين فى تسعينيات القرن العشرين، وقد اشترك ديديه أوينانجير فى إخراج أول فيلم روائى طويل فى جمهورية إفريقيا الوسطى فى ٢٠٠٣. وقد بدأ إخراج الأفلام الطويلة فى بلدان المغرب العربى فى الجزائر فى عام ١٩٦٥ بالفيلم التسجيلى الرائع الذى أخرجه أحمد راشدى بعنوان «فجر الملعونين»، الذى سرعان ما تلاه ثمانية أفلام روائية طويلة فى ستينيات القرن العشرين، منها فيلم «رياح الأوراس» لمحمد لاخضر حمينة (١٩٦٦). وقد افتتح عمر خليفى السينما التونسية بفيلمه الذى أطلق عليه اسـمًا يلـيق به، ألا وهـو «الفجر» (١٩٦٦)، ثم تم إخراج ثلاثة أفلام طويلة أخرى فى تونس فى نهايات ستينيات القرن العشرين. وتبعت المغرب شقيقاتها بثلاثة أفلام طويلة فى ١٩٦٨-١٩٦٩، كلها من إنتاج مركز السينما المغربى CCM، وهو مؤسسة السينما التابعة للدولة.

وقد تمكن المخرجون من الالتقاء ببعضهم بعضًا وتنظيم جهودهم من خلال مهرجانين إفريقيين كبيرين للسينما، ما يزالان يزاولان نشاطهما، هما: أيام قرطاج السينمائية JCC، الذى أنشئ فى تونس فى ١٩٦٦، و مهرجان السينما الإفريقية بواجادوجو FESPACO ،الذى أنشئ فى واجادوجو فى ١٩٦٩. نتج عن ذلك إنشاء اتحاد السينمائيين الأفارقة، الذى عقد أول لقاء له فى تونس فى عام ١٩٧٠، ثم فى الجزائر فى ١٩٧٥. تبع ذلك لقاءات أخرى للمخرجين فى مقديشيو فى ١٩٨١، وفى نيامى فى ١٩٨٢؛ وصدر عن هذه اللقاءات عدد من التصريحات والمواثيق. فريد بوغدير سينمائى حقيقى (فهو مخرج، وأكاديمى، ومؤرخ، وناقد)، وقد تتبع المرحلة الأولى لتفكير المخرجين. كان أساس استراتيجيتهم أن «حيوية الإنتاج ترتبط بحيوية القطاعات الأربعة الأخرى: العرض، والبنية التحتية التقنية، والتدريب المهنى المتخصص، كما ترتبط بالطبع باستيراد الأفلام وتوزيعها. والدول وحدها هى القادرة على التحكم فى هذه المجالات، وهكذا صارت الدولة الجنية الطيبة»[٣]. رحبت الدول الإفريقية حديثة الاستقلال بشكل عام باتباع هذه السياسة، وبدأت الكثير منها فى ممارسة تحكم شديد فى جميع جوانب صنع الفيلم من خلال وزارة الإعلام أو وزارة الثقافة المحليتين أو كلتيهما. وفى جميع الحالات، فشلت محاولات هذه الدول الإفريقية لمواجهة الموزعين الدوليين الكبار (مثل الاتحاد الأمريكى لصادرات الصور المتحركة التابع لهوليود MPEAA)، وظل التوزيع فى البلدان الإفريقية الواقعة جنوب الصحراء الكبرى حتى ١٩٧٤ إلى حد بعيد فى أيدى منظمتين فرنسيتين، هما الشركة الإفريقية لإنتاج وتجارة السينما COMACICO، وشركة استغلال السينما الإفريقية SECMA)، وهما نفسهما فرعان من شركات قابضة مقرها موناكو[٤]. وقد أنشئت هيئات السينما القومية على غرار مركز الفيلم الفرنسى القومى CNC، ولكل منها اسم مختصر مكون من الحروف الأولى من اسمها باللغة الفرنسية. لكن لم يعش إلا القليل من هذه الهيئات التابعة للدولة، فلم يبق منها اليوم إلا المركز القومى للإنتاج السينمائى CNPC فى مالى، ومركز السينما المغربى فى المغرب، إذ أغلقت هذه الهيئات نتيجة لانسحاب الدولة تدريجيا من الانشغال المباشر بالإنتاج السينمائى.

وقد كانت حكومات معظم البلدان الإفريقية الفرانكفونية تقدم دعمًا ماليًا لبعض المخرجين السينمائيين على الأقل من حين إلى آخر، وفى دول معينة تشكل قائمة الأفلام المدعومة من الدولة عمليا إجمالى قائمة الإنتاج السينمائى هناك (حدث ذلك فى الجزائر مثلا حتى منتصف تسعينيات القرن العشرين، أو فى المغرب المعاصرة). لكن انشغال الدولة بتمويل الأفلام توازى مع تحكمها فى التعبير. ففى كل مكان توجد رقابة صريحة أو مقنعة، وقد لا تجد بعض الأفلام المعينة قط فرصة لعرضها فى وطنها حتى تلبى متطلبات الرقيب الحكومى. وقد كان تمويل الاستثمار فى الإنتاج السينمائى شحيحًا فى معظم أنحاء المنطقة، ونتيجة لذلك لم يخرج حوالى نصف المخرجين إلا فيلمًا وحيدًا عبر اثنى عشر عاما. بل إن سليمان سيسى المخرج المالى الذى حظى باعتراف عالمى به كمخرج عظيم، لم يخرج إلا خمسة أفلام طويلة منذ فيلمه الأول فى ١٩٧٥.

الجزائر

يعتقد أن السينما قد شكلت جزءًا حيويًا من النضال من أجل التحرر الذى خاضته جبهة التحرير الجزائرية، وكانت الجزائر تبدو فى أعقاب الحرب مباشرة كما لو كانت قادرة على إنشاء مجموعة مميزة من مؤسسات السينما القومية على أساس هذه التجربة. كان أول سياق للإنتاج فى السينما الجزائرية بعد الاستقلال هو مجمع الوسائل السمعية البصرية CAV بقيادة الناشطين رينيه فوتييه وأحمد راشدى، وقد أنشئ فى ١٩٦٢. لكن هذا المجمع أغلق بعد أن أنجز عددًا قليلا من الأفلام التسجيلية وفيلمًا طويلًا واحدًا هو «مسيرة شعب» (١٩٦٣)، مما وضح أن استمرار هذا الحال من المحال. وقد ظهر عدد من مختلف هيئات الإنتاج التى كانت تدعم إخراج أفلام سينمائية لفترة فى ستينيات القرن العشرين. فالتليفزيون الجزائرى مثلا اشترك فى إنتاج أول فيلم روائى جزائرى طويل، وتابع فى بداياته برنامجًا طموحًا لإنتاج أفلام طويلة للتليفزيون، كان مخرجوها يعملون عادة بتقنية الأبيض والأسود ويستخدمون شرائط من مقاس ١٦ مللى وكثيرًا ما كانوا يصورون أفلامهم فى مواقعها الطبيعية.

وقد حظى عدد من الأفلام التى أنتجت بهذه الطريقة بالعرض فى السينمات وفى المهرجانات الأجنبية. لكن سرعان ما تراخت أنشطة الإنتاج المشترك التى يدخل فيها التليفزيون الجزائرى فى سبعينيات القرن العشرين. وقد كان مكتب الأخبار الجزائرى OAA سياقا آخر من سياقات الإنتاج، أنشأته وزارة الإعلام فى عام ١٩٦٣ لإنتاج جريدتها السينمائية التى تصدر أسبوعيًا بشكل منتظم. لكن سرعان ما تحول مكتب الأخبار الجزائرى إلى قاعدة إنتاج للأفلام الروائية الطويلة المبكرة لواحد من أقوى رموز السينما الجزائرية وأكثرهم تأثيرًا، ألا وهو محمد لاخضر حمينة، الذى كان أول مخرج يعمل فى مكتب الأخبار الجزائرى، بل والمخرج الوحيد الذى عمل فيه. حتى الشركات الخاصة أسست واحدة منها فى الجزائر، وهى شركة «قصبة فيلم» التى أسسها ياسف سعدى، الناشط السابق فى جبهة التحرير الجزائرية، والتى كانت قصة حياته أساس أشهر الأفلام الطويلة التى أنتجتها الشركة، وهو فيلم «معركة الجزائر» (١٩٦٥) من إخراج الإيطالى جيللو بونتيكورفو. وقد أنشئت أول هيئة إنتاج كبرى تابعة للدولة فى ١٩٦٤، وهى المركز القومى للسينما بالجزائر CNCA الذى كان له صلاحيات تشبه إلى حد بعيد صلاحيات هيئة خدمة الفيلم الكولونيالى التى أنشأتها فرنسا فى عام ١٩٤٧، بل إنه أنشأ برنامج تدريب على الإخراج السينمائى الاحترافى لم يعش طويلا، هو المعهد القومى للسينما INC، وقد ضم بين الطلبة الذين درسوا فيه فى العام الوحيد الذى فتح فيه أبوابه عددا ممن عملوا فى المستقبل بإخراج الأفلام الطويلة.

وبعد ذلك أتى فى ١٩٦٧-١٩٦٨ إعادة تنظيم هيكل الإنتاج السينمائى، حين حُلَّ مكتب الأخبار الجزائرى والمركز القومى للسينما بالجزائر، وأنشئت ثلاث هيئات جديدة هى: مركز نشر السينما CDC، و المركز الجزائرى للسينما CAC، و الديوان الوطنى للتجارة والصناعة السينماتوغرافية بالجزائر ONCIC. استولى مركز نشر السينما على دور الأتوبيس السينمائى الذى أنشأته فى البداية إدارة التوزيع السينمائى بالجزائر SDC التى كانت إدارة كولونيالية فرنسية، وتولى المركز الجزائرى للسينما القيام بالأدوار الإدارية. لكن الديوان الوطنى للتجارة والصناعة السينماتوغرافية

بالجزائر الذى لم يُمنح فى البداية إلا احتكار الإنتاج السينمائى فى عام ١٩٦٧، ظل يمتص جميع الوظائف الأخرى بثبات، لتصير احتكارًا تامًا للدولة. ومنذ ذلك الحين اتضح أن السينما الجزائرية لم يقصد لها أن تقوم بدور ثورى، لكنها ستخدم وظيفة الدعاية لدعم سياسات الدولة. لم يحدث سعى للتجديد فى الأسلوب، وكما كتب المؤرخ السينمائى الجزائرى لطفى محرزى: «كانت النظرة للسينما لم تزل هى نفس النظرة التجارية، فلم تقترح أى لوائح جديدة، ولا أى نماذج أخرى للإنتاج أو وضع البرامج غير ما قدمته السينما الغربية»[٥]. ويلاحظ محرزى أيضا أنه على الرغم من أن «النصوص الرسمية تؤكد دائما على الوظيفة التعليمية والإيديولوجية للسينما الجزائرية»[٦]، فإن الديوان الوطنى للتجارة والصناعة السينماتوغرافية بالجزائر لم ينشأ بالفعل إلا ليكون عملية صناعية وتجارية. لكن كما كان الحال دائما فى جميع أنحاء العالم، أثبتت بيروقراطية الدولة أنها منتج سينمائى عديم الكفاءة، وأن هيكل المنظمات البيروقراطية يصيب الإبداع بالجمود. وعلى الرغم من ذلك، ظلت الجزائر رائدة إنتاج الفيلم السينمائى بين بلدان المغرب العربى حتى بدايات الألفية الثالثة، إذ أنتجت ما يزيد على ١٢٠ فيلما أخرجها حوالى خمسين مخرجا.

كان احتكار الديوان الوطنى للتجارة والصناعة السينماتوغرافية بالجزائر للإنتاج يعنى أنه كان مسئولا تقريبا عن إنتاج جميع الأفلام الطويلة التى عرضت فى دور السينما فى الجزائر من ١٩٦٨ وحتى حله فى ١٩٨٤. وصار مخرجو السينما موظفين يتقاضون مرتبات من الدولة، سواء أخرجوا أفلامًا أم لم يخرجوا. وقد لاحظ المخرج محمد شويخ أن «إخراج فيلم خارج إطار هيكل الدولة كان عملا مضادًا للثورة. لم يكن ليحدث، لم يكن من الممكن حتى أن تحصل على إذن بالتصوير. وهذا هو السبب فى أن جميع المخرجين (وأنا منهم) تم دمجهم فى قطاع الدولة»[٧]. وعلى الرغم من إسهام المركز القومى للسينما والوسائل السمعية البصرية بالجزائر بفيلمين طويلين، ومكتب الأخبار الجزائرى بأربعة أفلام، وهيئة البث الإذاعى والتليفزيونى الجزائرى RTA بستة أفلام، فإن الديوان الوطنى للتجارة والصناعة السينماتوغرافية بالجزائر هو الذى أنتج أو شارك فى إنتاج ستة وأربعين من إجمالى الواحد وستين

فيلمًا جزائريًا طويلا فى تلك الفترة حتى عام ١٩٨٤ . وقد كان هذا المكتب مسئولا عن أنجح أفلام تلك السينما فى سبعينيات القرن العشرين وأعظمها، ألا وهو فيلم «وقائع سنين الجمر» من إخراج محمد لاخضر حمينة والذى فاز بالسعفة الذهبية فى مهرجان كان فى ١٩٧٥ . وعلى الرغم من السيادة التامة للديوان الوطنى للتجارة والصناعة السينماتوغرافية بالجزائر، فإن بعض الأفلام المهمة التى أخرجت فى تلك المرحلة قد أنتجت على هامشه (ومنهم الفيلم الطويل الوحيد الفاتن لكل من فاروق بلوفة ومحمد زينات).

ومنذ منتصف ثمانينيات القرن العشرين مرت السينما الجزائرية بسلسلة مذهلة من عمليات إعادة التنظيم على نحو بيروقراطى كان لها تأثير سلبى على مستوى الإنتاج السينمائى وجودته. وحل الديوان الوطنى للتجارة والصناعة السينماتوغرافية بالجزائر فى ١٩٨٧ وقسمت وظائفه بين منظمتين منفصلتين، أقيمت إحداهما للإنتاج (المؤسسة الوطنية للإنتاج السينمائى بالجزائر ENAPROC)، والأخرى للتوزيع (المؤسسة الوطنية لتوزيع واستغلال الأفلام السينمائية بالجزائر ENADEC). والأفلام الثلاثة الطويلة التى أنتجتها المؤسسة الوطنية للإنتاج السينمائى بالجزائر قبل زوالها السريع كانت من نفس نوع الأفلام التى أنتجها الديوان الوطنى للتجارة والصناعة السينماتوغرافية بالجزائر فيما سبق. وفى عام ١٩٨٤ اندمجت المؤسستان معًا مرة أخرى لتكونا المركز الجزائرى لفن وصناعة السينما CAAIC. وفى نفس الوقت، أعيد تجميع موارد هيئة البث الإذاعى والتليفزيونى الجزائرى لتكوين المؤسسة الوطنية لإنتاج السمعيات والمرئيات بالجزائر ENPA وبهتت الحدود التى كانت تفصل حتى اليوم بشكل واضح ما بين الإنتاج السينمائى والتليفزيونى. وتقاسم المركز الجزائرى لفن وصناعة السينما والمؤسسة الوطنية لإنتاج السمعيات والمرئيات بالجزائر فيما بينهما مسئولية اثنى عشر فيلمًا طويلا فى الفترة من ١٩٨٦ - ١٩٩٦ (بمتوسط فيلمين فى العام الواحد)، مع الإنتاج الفيتنامى المشترك لفيلم عمار العسكرى «زهرة اللوتس» (١٩٩٨)، الذى تأخر إنتاجه لزمن طويل وظهر بعد ذلك بعدة سنوات. كان الكثير من هذه الأفلام إنتاجًا مشتركًا بين الشركتين، وكانت معظمها

أفلام ذات ميزانية ضئيلة موجهة أساسًا لسوق التليفزيون (وبعضها صور على شريط من مقاس ١٦ مللى).

ثم شهدت الجزائر اضطرابات سياسية عنيفة فى تسعينيات القرن العشرين، أسماها بنيامين ستورا «الحرب الخفية»، ومات فيها ١٠٠٠٠٠ نسمة[٨]، مما دفع الكثير من المخرجين إلى الخروج للمنفى فى فرنسا وإيطاليا. نتيجة لذلك ظهر لأول مرة إنتاج مشترك لا يدخل فيه قطاع الدولة، وكانت هذه الأفلام تصور فى الجزائر لكنها تمول تمويلا أوروبيًا. وفى أكتوبر ١٩٩٣ أخذت حكومة الجزائر خطوة راديكالية أخرى، إذ أنهت عقود المخرجين الموظفين فى المركز الجزائرى لفن وصناعة السينما التابع للحكومة. واستمر وجود المركز الجزائرى لفن وصناعة السينما لمجرد تقديم دعم محدود للإنتاج ولإدارة مخطط تمويل آخر للسيناريوهات التى تقدم للجنة تابعة للدولة. وأخيرا، أغلقت الدولة المركز الجزائرى لفن وصناعة السينما فى عام ١٩٩٧، كما أغلقت فى هذا العام المؤسسة الوطنية لإنتاج السمعيات والمرئيات بالجزائر، والمؤسسة القومية للأفلام الإخبارية بالجزائر ANAF المختصة بإصدار الجريدة السينمائية، مما جعل الجزائر فى نهاية المطاف بلا أى هيكل من هياكل الإنتاج السينمائى.

ومنذ إغلاق هذه الهيئات فى ١٩٩٧، ظل الإنتاج فى الجزائر فى حالة هشة، ولم يكن بو جمعة كراش المخرج فى السينماتيك الجزائرى يبالغ حين قال: «السينما الجزائرية فى عام ٢٠٠٠: الإنتاج صفر، عدد دور السينما صفر، الموزعون صفر، التذاكر المباعة صفر»[٩]. لم يصنع أى فيلم جزائرى طويل فيما بين ١٩٩٧-٢٠٠٢، إذ لم يتح وجود أى تمويل للأفلام السينمائية فى البلد. وعلى الرغم من أن المونتيرة يامينة بشير-شويخ التى تحولت إلى مخرجة قد بقيت فى الجزائر، فإن فيلمها «رشيدة» الذى حظى بشهرة عالمية والذى أنهى جفاف السينما الجزائرية فى ٢٠٠٢ صنع بأموال فرنسية تمامًا[١٠]. وقد جف مخطط التمويل القائم على فرض ضريبة على شباك التذاكر (إذ لم يعد هناك أى تذاكر تباع بالشبابيك لتفرض عليها الضريبة) وكان لابد من أن تدعمه وزارة الثقافة بهدف إنتاج خمسة أفلام للاحتفال بمرور

١٠٠٠ عام من تاريخ الجزائر، لكن لم يظهر منها إلا فيلم واحد، هو فيلم «الجارة» من إخراج غوثى بن ددوش. وقد حدث تمويل مشترك جزئيا بين الجزائر وفرنسا لتسعة مشروعات أخرى للاحتفال بـأعام الجزائر فى فرنسا ٢٠٠٢»، وكان هذا التمويل المشترك أكثر نجاحًا، إذ أسفر عن ظهور سبعة أفلام (لكن فيلمين فقط منها كانا من إخراج مخرجين مقيمين فى الجزائر). ولم تعد الجزائر لإنشاء مركز قومى جديد آخر للسينما إلا فى عام ٢٠٠٤، هو المركز القومى للسينما والوسائل السمعية البصرية بالجزائر، ولم يعرض فيما بين ٢٠٠٠-٢٠٠٤ إلا أحد عشر فيلمًا (أنتجت جميعها بتمويل فرنسى كلى أو جزئى، وسبعة منها من إخراج مخرجين يعيشون فى أوروبا)، إلى حد أن من المشكوك فيه أن بوسع المرء أن يأخذ حريته الآن فى الحديث بشكل ذى معنى عن سينما جزائرية، مع الإشكاليات المعينة التى تكتنف أعمال المخرجين الذين يعيشون فى المنفى. ففيلم «ميركا» (٢٠٠٠) الذى أخرجه رشيد بن حاج عرض فى مهرجان أيام قرطاج السينمائية بتونس كفيلم «جزائري». لكن بن حاج يعيش الآن فى إيطاليا، وفيلمه إنتاج عالمى مشترك بمعنى الكلمة، فقد أنتج بتمويل إيطالي-فرنسي-إسبانى، وقام ببطولته النجمان فانيسا ردجريف وجيرار ديبارديو، وصوره مدير التصوير العالمى الشهير فيتوريو استورارو، وألف له الموسيقى الفخمة التى يضارع أسلوبها النمط الهوليودى المؤلف الموسيقى الجزائرى صافى بوطِلّة.

المغرب

بدأ الإنتاج السينمائى المغربى بداية بطيئة، شهد بعدها نموا بخطى ثابتة لمدة حوالى أربعين عامًا، أنتج خلالها وحتى عام ٢٠٠٤ حوالى ١٥٠ فيلمًا طويلا من إخراج حوالى ستين مخرجًا، وبذا تكون المغرب الآن رائدة الإنتاج السينمائى فى المنطقة. مركز السينما المغربى لديه خبرة معتبرة فى إنتاج الأفلام القصيرة، لكن إنتاج الأفلام الطويلة لم يبدأ حتى ١٩٦٨، بعد اثنى عشر عاما من الاستقلال، إذ بدا أن الحكومة لم تكن تبالى فى البداية بالإمكانيات الواسعة لوسيط الفيلم السينمائى. وقد أنشأ الفرنسيون مركز السينما المغربى فى أربعينيات القرن العشرين كمنظمة

كولونيالية أساسًا، لكن سمح له بالبقاء بعد الاستقلال دون تغيير يذكر فى وظائفه، مع إبدال الفنيين الفرنسيين المغتربين تدريجيًا بفنيين مغاربة ومع إعادة هيكلة إنتاج الجريدة السينمائية فى عام ١٩٥٨ كمورد إنتاج مستقل باسم الخدمة الإخبارية المغربية. ومن الجدير بالذكر أن مركز السينما المغربى لم يكن مسئولا أمام وزارة الثقافة -كما هو حال معظم مؤسسات الإنتاج السينمائية التابعة للدولة- بل أمام وزارتى الإعلام والداخلية. وعند الاستقلال لم تمسك الدولة بأى من سلطات التحكم فى استيراد الأفلام، أو توزيعها أو عرضها، وتركت دور العرض المغربية فى أيدى القطاع الخاص، وهى دور عرض مزودة بآلات عرض من مقاس ٣٥ مللى، ويبلغ عددها ٢٥٠ دارًا يقع معظمها فى المناطق الحضرية. وكان لابد أن تفضل هذه الدور عرض الأفلام الأجنبية المستوردة.

لقد مول مركز السينما المغربى الأفلام المغربية الطويلة الثلاثة الأولى أو ساعد فى تمويلها فى الفترة من ١٩٦٨-١٩٦٩، لكنه تردد فى منح هذا الدعم فى العقود التالية. لم يتحول تمويل مركز السينما المغربى للأفلام ولو جزئيا على الأقل إلى أمر عادى حتى حلول عام ١٩٧٧، حين دعم المركز سبعة أفلام طويلة فى الفترة من ١٩٧٧-١٩٧٩. لكن أفلام بدايات سبعينيات القرن العشرين التى تدين لها المغرب بسمعتها الدولية الحسنة كانت كلها من تمويل القطاع الخاص. ولم يكن وقع التقدم فى إنشاء الاستوديوهات والمرافق من معامل وتسجيل صوت كبيرًا على مستوى الإنتاج المحلى، هذا إذا كان له وقع أصلا، إذ ظل الإنتاج المحلى منخفضًا طوال سبعينيات القرن العشرين. وطوال الفترة منذ ١٩٦٨، فاقت الأفلام الأجنبية التى صورت فى مواقع بالمغرب بكثير المبادرات المحلية من حيث كل من التمويل والموارد[١١].

وتغير وضع الإنتاج المحلى تغيرًا جذريًا فى ١٩٨٠ حين قدمت الحكومة المغربية نظامًا لدعم الإنتاج (وهو ما سمى باسم «صندوق الدعم»)، الذى لم يكن يهتم بجودة الأفلام، لكن كان له أثر كبير فى تحفيز نشاط الإنتاج. نتيجة لذلك، شهدت ثمانينيات

القرن العشرين نهضة سينمائية، حيث أنتج ثمانية وثلاثون فيلمًا طويلا، إحدى وعشرون منها من إخراج مخرجين جدد. لا شك أن الخطة اتسمت بحسن النوايا، لكن المبالغ المقدمة كانت قليلة ولم تكن تدفع إلا بعد الانتهاء من إتمام الفيلم. كما أن هذا المخطط لم يحظ بمساندة من أى نظام للتحكم فى الواردات أو لتنظيم التوزيع، فكانت النتيجة إنتاج عدد كبير من الأفلام التى لم يكن لها فعليًا أى جمهور سواء فى المغرب أو فى الخارج.

وتم تعديل نظام الدعم فى ١٩٨٨ مرة أخرى (وصار اسمه الصندوق المغربى لدعم الإنتاج السينمائى FAPCN)، للاهتمام بالجودة أكثر مما سبق، ولتقديم التمويل بشكل كبير على أساس السيناريوهات التى يقدمها المخرجون. وازداد ارتفاع مستوى التمويل فى تسعينيات القرن العشرين ومنح المنتجون السينمائيون إعفاءات ضريبية جديدة. نتيجة لذلك تم إخراج ستة أو سبعة أفلام سنويا منذ بداية الألفية الثالثة (إجمالى عددها ثلاثة وثلاثون فيلما)، وهو مستوى يفوق ما أنجز فى سبعينيات القرن العشرين وثمانينياته بما يقارب الثلاثة أضعاف. ولأول مرة بدأت الأفلام المغربية فى جذب جمهور محلى كبير وبلغ عدد مشاهدى بعضها ما يزيد على ٢٠٠٠٠٠ مشاهد، وسجل فيلمان كوميديان الرقم القياسى لعدد المشاهدين، هما فيلم «البحث عن زوج امرأتى» (١٩٩٣) من إخراج محمد عبد الرحمن تازى، وفيلم «الباندية» [اللصوص] (٢٠٠٤) للمخرج سعيد ناصرى، فقد جذب كل منهما ما يزيد على مليون مشاهد فى المغرب وحدها.

تكمن قوة النظام المغربى فى أنه نظام انتقائى، يعطى أمواله لمن يحققون خبطات فى شباك التذاكر فى الداخل وللأكثر نجاحًا مع مشاهدى المهرجانات فى الخارج. يتلقى مخرج جديد على الأقل سنويا تمويلا لفيلمه الطويل الأول، وعادة ما يحدث ذلك بعد أن ينجز المخرج فيلمين قصيرين أو ثلاثة. أما نقطة ضعف النظام فهى أن المعونة الحكومية تكاد تكون المصدر الوحيد لتمويل الفيلم السينمائى فى المغرب. والأفلام التى لا تتلقى دعمًا من الدولة لا تصنع. وعمومًا، الأفلام التى يخرجها مخرجون مولودون فى المغرب ويعيشون فى الخارج لا توزع فى المغرب، حتى فيلم «فى بيت أبى» للمخرجة فاطمة جبلى الوزانى، الذى فاز بالجائزة الأولى فى المهرجان القومى للسينما فى ١٩٩٨.

وقد أنجز مركز السينما المغربى فى تسعينيات القرن العشرين أفلامًا من الإنتاج المشترك بمخرجين من مالى، وساحل العاج، وتونس، لكن الأفلام التى أنتجها بنفسه ركزت إلى حد بعيد على السوق المحلى، والأفلام التى أخرجت على سبيل الإنتاج المشترك مع طرف أجنبى ليست أمرا معتادا. ويبدو أن فى نظام المغرب شيئا من المقايضة بين الكم والكيف، كحال الجزائر حين كانت خاضعة لاحتكار الديوان الوطنى للتجارة والصناعة السينماتوغرافية بالجزائر فى ثمانينيات القرن العشرين. وعلى الرغم من أن مركز السينما المغربى قد أنتج ضعف ما أنتجه المنتجون التوانسة منذ ١٩٩٠، فإن هذه الأفلام لم تجذب انتباه النقد العالمى بما يقارب نفس المستوى.

تونس

على الرغم من أن تونس هى أصغر بلد من بلدان المغرب العربى، بل أصغر بكثير من بقية هذه البلدان، فإن حوالى أربعين مخرجًا تونسيًا قد أخرجوا ما يزيد على ثمانين فيلمًا طويلا فى أربعين عاما، أخرجوا عشرين فيلما منها فيما بين ٢٠٠٠ و ٢٠٠٤. أهم مؤسستين شكلتا الإنتاج السينمائى والثقافة السينمائية عامة فى تونس بعد الاستقلال هما وزارة الدولة لشئون الثقافة والإعلام بتونس SEACI، و الشركة التونسية المحدودة للإنتاج والتنمية السينمائية SATPEC. كانت وزارة الدولة لشئون الثقافة والإعلام بتونس المؤسسة الحكومية التى أنشئت للإشراف على الثقافة والإعلام، وكان رئيس قسم السينما التابع لها هو الناقد المتميز طاهر شريعة، الذى تولى هذا المنصب من ١٩٦١-١٩٦٩. كانت وزارة الدولة لشئون الثقافة والإعلام بتونس تتبع فى بدايات ستينيات القرن العشرين النمط الكولونيالى الفرنسى فى توزيع الأفلام فى المناطق الريفية، فأنشأت عددًا من المراكز الثقافية وزودتها بآلات عرض من مقاس ١٦ مللى، ونظمت نظام توزيع عن طريق أتوبيسات السينما، كما أنتجت فيلمين أخرجهما مخرجان أجنبيان، وثلاثة من الأفلام التونسية الستة الأولى التى عرضت عرضًا عامًا بين ١٩٦٧-١٩٧٠.

وقد كانت الشركة التونسية المحدودة للإنتاج والتنمية السينمائية أول شركة أنشأتها الدولة فى عام ١٩٥٧ لإدارة إنتاج الأفلام، واستيرادها، وتوزيعها، وعرضها. وفى بدايات ستينيات القرن العشرين حاولت الشركة التونسية المحدودة للإنتاج والتنمية السينمائية مواجهة شركات التوزيع متعددة الجنسيات التى كانت تهيمن على سوق الفيلم المحلى فى تونس، لكن محاولاتها فشلت، ومع ذلك، لم يثبط الفشل همتها فأنشأت مجمعًا طموحًا للإنتاج السينمائى فى قمرت فى عام ١٩٦٦. ولسوء الحظ، لم يكن هذا المجمع قادرًا إلا على التعامل مع أفلام الأبيض والأسود حتى عام ١٩٨٣، ونتيجة لذلك تحملت تكاليف وخسائر كان من شأنها أن أدت فى النهاية إلى الإفلاس التام للشركة الأم. وتوقفت الشركة التونسية المحدودة للإنتاج والتنمية السينمائية عن اشتراكها فى إنتاج الأفلام الطويلة فى أواخر ثمانينيات القرن العشرين وأغلقت فى ١٩٩٤، حين امتصت فى الشركة التليفزيونية قناة الأفق. وخلال السنوات التى شاركت فيها الشركة التونسية المحدودة للإنتاج والتنمية السينمائية فى إنتاج الأفلام التونسية الطويلة (١٩٦٩-١٩٩٠)، لم تحتكر إنتاج الأفلام، لكنها كانت عادة ما تعمل كمنتج مشارك مع شركة الإنتاج التى يتعامل معها المخرج، فكانت بذلك مسئولة مسئولية مشتركة عن تسعة وعشرين فيلما من إجمالى تسعة وأربعين فيلما تونسيا طويلا أنتجت طوال هذه الفترة، وشاركت شركات إنتاج أجنبية فى إنتاج دستة منها أيضا.

على الرغم من أن تونس فيها أقل عدد من دور العرض السينمائى بين دول المغرب العربى الثلاث (١٥٠ دار عرض عند الاستقلال نقصت إلى ستة وثلاثين دارًا فقط فى عام ٢٠٠٠)، فإنها كانت تمتلك دائمًا ثقافة سينمائية غنية، من أمثلتها المجلة السينمائية التى تصدر بلغتين باسم «جحا» (وسميت بعد ذلك باسم سيتييم آرت [الفن السابع]، وقد أنشئت فى عام ١٩٦٤ وصدر العدد رقم مائة منها فى ٢٠٠٢. وقد تأسس مهرجان قرطاج السينمائى الذى يعقد مرة كل سنتين، فى تونس فى عام ١٩٦٦، وهو المهرجان السينمائى الرائد للأفلام العربية، وما زال مستمرًا فى الألفية الثالثة. وقد شهدت تونس ازدهار حركة هواة السينما منذ ستينيات القرن العشرين،

حين تأسس مهرجان قليبية الدولى لأفلام الهواة بتونس FIFAK، وما زال مستمرًا. وقد خرج من حركة هواة السينما تلك حوالى ستة من مخرجى الأفلام التونسية الطويلة الجدد.

وعلى الرغم من إغلاق الشركة التونسية المحدودة للإنتاج والتنمية السينمائية، استمرت الحكومة التونسية فى دعم الإنتاج السينمائى. وفى عام ١٩٨١ أدخلت الحكومة نظام دعم لمنتجى الأفلام يمول من فرض ضريبة تقدر بستة فى المائة على التذاكر المباعة فى الشباك (مثل النظام الموجود فى المغرب). ومنذ ١٩٩٠ خدمت هيئة الإذاعة والتليفزيون التونسية ERTT أيضا فى المشاركة فى إنتاج فيلم واحد سنويًا (بلغ إجمالى عدد الأفلام التى شاركت فى إنتاجها ١٢ فيلما منذ ذلك التاريخ وحتى ٢٠٠٢)، وأسهمت وزارة الثقافة التونسية مباشرة فى إنتاج ستة أفلام أخرى. وقد اضطر المخرجون للاتجاه للخارج بحثا عن تمويل لإنتاج الأفلام بسبب القيود التى تحد من إمكانيات السوق التونسية المحلية، و يوجد ثمانية وعشرين فيلما من الإنتاج المشترك من بين الأفلام الطويلة الستة وثلاثين التى عرضت عرضًا عامًا منذ عام ١٩٩٠. معظم شركات الإنتاج الأجنبية التى تشارك فى إنتاج الأفلام التونسية توجد فى فرنسا أو بلجيكا (حيث تلقى الكثير من المخرجين تدريبهم)، لكن توجد علاقات مع المغرب أيضًا. ومن الأحداث المهة التى شهدها منتصف ثمانينيات القرن العشرين ظهور أحمد عطية كمنتج كبير مستقل، مسئول من خلال شركة الإنتاج التى يملكها «سنتيليفيلمز» عن كثير من أفضل الأفلام التونسية الطويلة الحديثة، التى حققت نجاحًا كبيرًا ووزعت على المستوى الدولى.

غرب إفريقيا الفرانكفونية: جنوب الصحراء الكبرى

توجد عدة أسباب لمعاملة هذه الدول الأربع عشرة كوحدة واحدة من حيث ما فيها من سينما. كانت هذه الدول كلها مستعمرات سابقة، وقد حظيت جميعها من الوزارات الفرنسية المعنية بالشئون الخارجية والتعاون الثقافى بمعاملة خاصة (بل أن وزارة التعاون أنشئت خصيصًا لتنمية العلاقات مع إفريقيا بعد الاستقلال). من

الصعب تخيل أن الكثير من الأفلام المعنية هنا كان من الممكن أن تحظى بمشاهدة دولية على نطاق واسع دون دعم من الحكومة الفرنسية. والحاجة للعروض الخارجية واضحة، حيث إن عدد دور العرض السينمائى فى أوطان المخرجين كثيرًا ما يكون باعثًا على السخرية: يصور الفيلم شبه التسجيلى «وداعا إفريقيا» (١٩٩٩) الذى أخرجه محمد صالح هارون زيارة للمخرج إلى دار عرض سينمائى يزعم أنها الدار الوحيدة فى تشاد.

وإجمالى عدد الأفلام التى أنتجتها دول فردية عبر ثلاثين أو أربعين عاما عدد قليل جدًا، يبلغ فى المتوسط حوالى ستة أفلام طويلة سنويا، مقسمة بين الدول الأربع عشرة. وكثيرًا ما يكون الحال مثل حال بنين، والكاميرون، والجابون، إذ توجد فجوة تقدر بعشر سنوات، أو خمس عشرة، بل حتى عشرين سنة بين أعمال رواد سبعينيات القرن العشرين، التى صور معظمها على أفلام من مقاس ١٦ مللى (وصنع معظمها بتمويل مباشر من وزارة التعاون الفرنسية) وبين «السينما الجديدة» التى أخرج أفلامها العاملون بالسينما فى تسعينيات القرن العشرين وصوروا على أشرطة من مقاس ٣٥ مللى (والتى اعتمدت أيضا على التمويل الأجنبى). وقد أتت الدَفْعَة التى أدت إلى التغيير من العمل بأشرطة مقاس ١٦ مللى إلى مقاس ٣٥ مللى بأكملها من مصادر فرنسية، حتى فى السنغال، التى لها تاريخ مستمر فى الإنتاج السينمائى منذ ١٩٦٦، حتى ولو بمعدل فيلم واحد فى السنة. ولم يوجد فى أى مكان –سواء فى بلدان المغرب العربى أم فى غرب إفريقيا– نظام من نوع ومستوى الاستثمار العام فى البنية التحتية يعادل النظام الذى سمح بظهور صناعة سينما ذات تسيير ذاتى أصيل فى مصر. بل لم يكن مثل هذا المشروع جذابًا قط للحكومات الفرنسية المتتالية، التى لم تظهر قط اهتمامًا بتنمية البنية التحتية فى إفريقيا.

لم يصل عدد دور العرض السينمائى فى أى من هذه الدول أبدًا إلى المستوى الذى يسمح لها ماليًا بإنتاج محلى مستديم بجمهور محلى. أجرى جاك رويتفيلد بحثًا مسحيًا قيمًا لحساب شركة يونيفرانس فيلم فى عام ١٩٨٠ وجد فيه أن إجمالى عدد دور العرض فى غرب إفريقيا الناطقة بالفرنسية يقدر بـ ٣٣٧ دارًا[١٢]، ويوجد ارتباط

إحصائى عريض بين عدد الأفلام المنتجة فى كل بلد من البلدان وإجمالى عدد دور العرض بها. يظهر هذا بأوضح صورة إذا أخذنا فى اعتبارنا البلدان الخمسة التى أنتج كل منها عشرين فيلمًا أو أكثر:

السنغال: سبعة وأربعون فيلمًا؛ التى تحتل المركز الثالث مكرر فى عدد دور العرض السينمائى (اثنان وخمسون دار عرض)

بوركينا فاسو: أربعون فيلمًا؛ السابعة فى عدد دور العرض السينمائى (اثنا عشر دارًا).

الكاميرون: واحد وثلاثون فيلمًا؛ التى تحتل المركز الثالث مكرر فى عدد دور العرض السينمائى (اثنان وخمسون دار عرض).

ساحل العاج: ستة وعشرون فيلمًا؛ الثانية فى عدد دور العرض السينمائى (تسعة وخمسون دارًا).

مالى: خمسة وعشرون فيلمًا؛ الخامسة فى عدد دور العرض السينمائى (ثلاثون دارًا).

والحالات الشاذة هى غينيا، التى لا تضاهى عدد الأفلام التى أنتجتها (أربعة عشر فيلمًا) عدد دور العرض السينمائى بها (خمسة وستون دارًا)، وربما يرجع هذا إلى الحكم الأوتوقراطى وخاصة السياسات الثقافية للرئيس سيكو توري؛ وبوركينا فاسو، التى صارت «عاصمة» السينما الإفريقية الفرانكوفونية الممولة بتمويل خارجى، على الرغـــم من ندرة دور العرض السينمائى بها(١٣).

لقد ذهبت إلى أن الأفلام الفرانكفونية لبلدان غرب إفريقيا تُرَى بأفضل صورة لو أخذنا هذه البلدان معا كوحدة واحدة، لكن هذه الحجة لا تعنى أن المبادرات الإفريقية كانت غير مهمة بشكل خاص أو أن أنواع المخرجين فى بلدان إفريقية معينة -والأفلام التى أنتجوها- لا تتسم بسمات تفرقها عن الإنتاج فى الدول المجاورة. توجد فوارق هائلة بين الدول حديثة الاستقلال الواقعة جنوب الصحراء الكبرى من حيث التاريخ، واللغة، والانتماء العِرقى، كما توجد فوارق واسعة مماثلة داخل كل بلد

منها. ربما كانت الكاميرون هى أكثر الحالات تطرفا، فعدد سكانها ١٥ مليون نسمة، ينتمون إلى ٢٠٠ جماعة عِرقية مختلفة ويتكلمون ما يزيد على ١٠٠ لغة مختلفة[١٤]. فلا عجب أن تستخدم أفلام الكاميرون الطويلة اللغة الفرنسية باستمرار (فيما عدا فيلم «حبكة أرسطو» (١٩٩٦) من إخراج جان بيير بيكولو، الناطق باللغة الإنجليزية، وهو شديد التميز عن غيره من الأفلام فى جوانب أخرى، إذ صور فى زيمبابوى بممثلين من جنوب إفريقيا، وجرى تشطيبه فى زيمبابوى، وفرنسا، وكندا)[١٥]. يبلغ الإنتاج السينمائى فى الكاميرون واحدًا وثلاثين فيلمًا من إخراج ثلاثة عشر مخرجًا، تخرج معظمهم من معاهد سينما فرنسية، وتخرج خمسة منهم من الأكاديمية الفرنسية للسينما CLCF وحدها، مضافًا إلى ذلك الأفلام الثمانية الطويلة التى أخرجها ألفونس بينى فى الفترة من ١٩٧٥ - ١٩٨٥، والتى وصفها فريد بوغدير بدقة على أنها «أفلام بوليسية فيها استعراضات ديسكو مثيرة جنسيا»[١٦]. أما فيلم «مونا موتو» (١٩٧٥) الذى أخرجه جان-بيير ديكونجو-بيبا، فهو فيلم طويل كلاسيكى «ثقافي» يشير إلى اتجاه يمكن أن ينتهجه الإنتاج السينمائى الكاميرونى، لكن المسار الفعلى الذى انتهجه المخرجون الكاميرونيون كان اتجاهًا تجاريًا محددًا، مع جهود حقيقية للوصول إلى جمهور واسع من خلال الكوميديا. وقد أنشأت الدولة فى ١٩٧٣ هيئة للتمويل هى صندوق تنمية صناعة السينما بالكاميرون FODIC، التى دعمت أربعة أفلام طويلة فيما بين ١٩٧٨ و ١٩٨٢. لكن لم ينتج فى الفترة ما بين ١٩٨٧ و ١٩٩٦ إلا فيلم واحد، حين بدأ ظهور جماعة جديدة من المخرجين الشبان العاملين بأفلام من مقاس ٣٥ مللى بتمويل فرنسى، وقد ظهروا على الساحة المحلية كما حازوا سمعة دولية.

من السينمات الأخرى الناطقة بالفرنسية فى سبعينيات القرن العشرين التى يظهر فيها انقطاع مماثل فى العمل، سينما الجابون (تسعة أفلام لستة مخرجين). وعلى الرغم من أن الجابون لا تمتلك إلا ثمانية دور عرض سينمائى، فإن الرئيس عمر بونجو له اهتمام شخصى شديد بالسينما، فأنشأ المركز القومى للسينما بالجابون CENACI، وشجع إنتاج فيلمين من أفلام سبعينيات القرن العشرين. وأنتجت شركة الإنتاج الخاصة بالرئيس فى نهايات السبعينيات فيلمين عن مسرحيتين كتبتهما

زوجته وفيلمًا معدًا عن مذكراته الشخصية. من ثم حدثت فجوة زمنية مقدارها واحد وعشرون عاما قبل إنتاج فيلم «دوللى» الذى أخرجه ليون إيمونجا إيفانجا، وهو شاب من خريجى معهد السينما الفرنسى FEMIS كما فاز بالجائزة الأولى فى مهرجان قرطاج الدولى بتونس فى عام ٢٠٠٠. أما بنين (التى كانت تسمى فيما قبل باسم داهومى)، والتى أممت دور العرض السينمائى فيها والبالغ عددها ستة دور عرض فى ١٩٧٤، فإنتاجها السينمائى أقل، بل وأكثر تفتتا (تسعة أفلام طويلة لخمسة مخرجين ليس إلا). وقد غيرت هيئة السينما التى أنشئت فى البداية باسم المكتب الوطنى للسينما بداهومى ONACIDA اسمها فى عام ١٩٧٤ (حين غيرت الحكومة الماركسية اللينينية التى حكمت البلد اسمها)، وصار اسمها مكتب السينما ببنين OBECI. والعهدة على فيكتور باشى إذ يقول إن التأميم قد «أثار آمالا كبيرة، لكن مكتب السينما ببنين كان تحت إدارة سيئة، مما أدى بسينما بنين إلى كارثة». لم ينتج فى بنين إلا فيلمان طويلان فى منتصف سبعينيات القرن العشرين أخرجهما مخرجان ذهبا بعد ذلك للمنفى، وفيلم طويل آخر فى ١٩٨٥، تلته فجوة لمدة أربعة عشر عاما، ظهر بعدها اثنان من المخرجين اللذان ولدا بعد الاستقلال، كل منهما بفيلمه الأول.

أما الكونغو فإنتاجها قليل (خمسة أفلام لأربعة مخرجين، تلقوا جميعا تعليمهم فى باريس)، وهى تعانى من نفس التفكك. ظهر فى الكونغو فى البداية فيلم رائد بتمويل فرنسى فى ١٩٧٣، تلاه فيلمان طويلان فى ١٩٧٩ و ١٩٨١ من إنتاج هيئة تابعة للدولة هى المكتب الوطنى للسينما بالكونغو ONACI. ثم تلا ذلك فجوة مقدارها ثلاثة عشر عاما حتى ظهور الأفلام الأولى لجيل أحدث سنا. أما غينيا فلديها أربعة عشر فيلمًا لسبعة مخرجين، علاوة على فيلمين طويلين من إخراج جماعى. وقد أممت غينيا دور السينما -من خلال شركة «سيلي-سينما» التابعة للدولة- فور تحقيق استقلالها فى ١٩٥٨، وأنتجت أول فيلم طويل فى ١٩٦٦. وبعد ذلك مرت السينما فى غينيا بثلاث مراحل: ثلاثة أفلام للمخرج دانسوغو محمد كامارا وفيلم راقص لموسى كيموكو دياكيتى بين ١٩٧٧ و ١٩٩٠؛ وثلاثة أفلام للمخرج شيخ دوكورى فيما بين ١٩٩١ و ٢٠٠٢، وهو مخرج عاش فى فرنسا لمدة أربعين عاما؛ والفيلم الأول لكل من ثلاثة مخرجين شبان جدد منذ ١٩٩٧.

يوجد فى النيجر أقل من دستة دور عرض سينمائية ويبلغ عدد أفلامها اثنا عشر فيلمًا (كلها مصورة على شرائط من مقاس ١٦ مللى عدا فيلمًا واحدًا)، وهذه الأفلام جميعها من إخراج خمسة مخرجين فقط، أربعة منهم علموا أنفسهم بأنفسهم. والعهدة على فريد بوغدير إذ يقول إن السمة المميزة لسينما النيجر أن مخرجيها «يمثلون السينما الإفريقية من الداخل»[١٧]، وليس من مسافة كما نجد فى أفلام المثقفين الذين تلقوا تعليما وتدريبا أوروبيين. كانت النيجر من المواقع المفضلة لتصوير الأفلام التسجيلية التى أخرجها المخرج التسجيلى والباحث الإثنوجرافى الفرنسى جان روش، الذى اكتشف اثنين من رواد السينما الإفريقية فى ستينيات القرن العشرين وساعدهما، وهما مصطفى الحسن (مخرج التحريك)، وعومارو جاندا، وقد لعبا أدوار البطولة فى الفيلم التسجيلى الذى أخرجه روش بعنوان «أنا الأسود». معظم أعمال هذين المخرجين عبارة عن أفلام قصيرة أو متوسطة الطول، لكن الحسن أخرج ثلاثة أفلام روائية من مقاس ١٦ مللى، وأخرج جاندا فيلمين، أولهما فى بدايات سبعينيات القرن العشرين، أما الثانى الذى كان عنوانه «المنفى» فأخرجه قبيل وفاته فى عام ١٩٨١ فى سن صغيرة إذ كان فى السادسة والأربعين من عمره[١٨]. وقد صار تليفزيون النيجر ORTN فى بداية ثمانينيات القرن العشرين مركزًا لصنع الأفلام المحلية لفترة قصيرة، كما شارك فى إنتاج الملحمة السينمائية الإفريقية ساراوونيا، من إخراج المخرج الموريتانى ميد هوندو. ولم يتم إخراج أى أفلام طويلة فى النيجر منذ ١٩٨٩.

توجد أيضا أربع سينمات «قومية» لكل منها مخرج واحد أو مخرجان، ومعظم هؤلاء المخرجين يعيشون فى المنفى. الأفلام السينمائية الطويلة فى موريتانيا مثلا لا يمثلها إلا مخرجين اثنين يعيشان فى باريس، لكنهما من الرموز العظمى للسينما الإفريقية، كل منهما بطريقته المختلفة. أنتج المخرج المخضرم ميد هوندو سبعة أفلام طويلة ملتزمة سياسيا وعددا من الأفلام التسجيلية الطويلة منذ ١٩٧٠، أما عبد الرحمن سيساكو، الذى تعلم فى معهد السينما الروسى بموسكو VGIK فهو من أهم من تنعقد عليهم آمال السينما الإفريقية الجديدة. وقد كانت تشاد مسقط رأس

اثنين من المخرجين اللذين يعيشان فى باريس بعد أن تدربا فى فرنسا وبدءا عملهما بالإخراج السينمائى فى ١٩٩٩-٢٠٠٠، وهما: محمد صالح هارون، الذى أخرج فيلمين طويلين بإنتاج فرنسى عند منعطف القرن الحادى والعشرين، وعيسى سيرج سويلو الذى أخرج فيلمًا واحدًا. والمخرج السينمائى الوحيد فى توجو هو كيليزو بليز أبالو الذى أخرج فيلمًا طويلا واحدًا فى ١٩٩٢هو فيلم «كاويلازي»، وهو إنتاج مشترك مع وزارة التعاون والثقافة بتوجو. وفى **جمهورية إفريقيا الوسطى** اشترك ديدييه وينانجارى فى إخراج الفيلم الطويل الأول «صمت الغابة» (مع المخرج الكاميرونى باسك با كوبهيو) فى ٢٠٠٣.

لا توجد فى البلدان الواقعة جنوب الصحراء المتكلمة بالفرنسية سينما ذات مستوى كاف من الإنتاج المستمر بحيث يمكننا قول أى شيء له معنى حول اتجاهاتها أو ميولها إلا فى أربعة من بلدان هذه المنطقة، علاوة على الكاميرون، لكن من المشكوك فيه ما إذا كان يمكن القول بأن أفلامها تشكل سينما «قومية». الدول الأربع المعنية هى: ساحل العاج (ستة وعشرون فيلما من إخراج ثلاثة عشر مخرجًا)، ومالى (خمسة وعشرون فيلما من إخراج أحد عشر مخرجًا)، وبوركينا فاسو (أربعون فيلما من إخراج عشرين مخرجًا)، والسنغال (سبعة وأربعون فيلما من إخراج واحد وعشرين مخرجًا).

نشأت سينما **ساحل العاج** فى ستينيات القرن العشرين من مصدرين، الأول هو أعمال ديزيريه إيكاريه وباسورى تيميتيه اللذين تخرجا من معهد الدراسات السينمائية الفرنسى (الإيديك) بباريس، والمصدر الثانى هو هيئة جمعية السينما بساحل العاج SIC التابعة للدولة التى أنشئت فى عام ١٩٦٢ وظلت موجودة حتى ١٩٧٩ وإن كان أثرها الحقيقى قليلًا. والمخرجان العظيمان -شديدا الاختلاف- اللذان أسهما بإخراج نصف أفلام ساحل العاج كلاهما من رواد السينما هناك فى سبعينيات القرن العشرين وكلاهما تدرب فى معهد السينما الفرنسى، وهما هنرى دوبارك، الذى أخرج ستة أفلام طويلة، معظمها كوميديات شديدة المرح، وروجيه جنوان إمبالا، الذى أخرج خمسة أفلام وتخصص فى آخر صيحات الدراما القروية

التى تعالج موضوعات القوة والدين. أما بقية المخرجين الأحد عشر فلم يخرج أى منهم أكثر من فيلمين، من ثم يصعب مهما ركزنا على هذه السينما أكثر من أن نقول إن معظم مخرجيها (تسعة من ثلاثة عشر مخرجًا) من خريجى معهد السينما الفرنسى.

لم تشهد مالى إخراج فيلمها الأول حتى ١٩٧٥، إلا أن اهتمام حكومتها بالسينما باعتباره قوة اجتماعية بدأ قبل ذلك باثنى عشر عامًا فى عام ١٩٦٣ بإنشاء الهيئة العامة للسينما التابعة لوزارة الإعلام باسم المكتب الوطنى السينمائى بمالى OCINAM، بعون تقنى أساسى من يوغوسلافيا. وقد أرسل خمسة من مخرجى المستقبل الذين سيخرجون أفلامًا طويلة فى مالى للدراسة فى موسكو وأرسل مخرج واحد للدراسة فى ألمانيا الشرقية. وانفصلت وحدة الإنتاج فى ١٩٦٧ عن المكتب الوطنى السينمائى بمالى، وصارت إدارة السينما بوزارة الإعلام بمالى SCINFOMA، التى أنتجت اثنى عشر فيلمًا قصيرًا، قبل أن تُحَل بدورها وتتحول إلى المركز القومى للإنتاج السينمائى فى مالى CNPC الذى صار مركزا للإنتاج السينمائى فى مالى منذ السبعينيات وحتى الألفية الثالثة، وبالذات حين كان تحت قيادة شيخ عمر سيسوكو الذى التحق به فى عام ١٩٨١. اتبع سيسوكو نفس نمط إخراج الأفلام الملتزمة اجتماعيًا مثل الرائد سليمان سيسى، الذى تشكل وعيه بما تلقاه من تدريب فى معهد السينما الروسى بموسكو فى ستينيات القرن العشرين. أخرج كل من هذين المخرجين خمسة أفلام، سادا بها السينما فى مالى، وأسسا طابعها معًا، أما سيسى فقد غير مسار سينما البلدان الواقعة جنوب الصحراء الإفريقية تماما بفيلمه «النور/ يليين» الذى أخرجه فى ١٩٨٧. وقد عززت الأفلام التى ظهرت حديثا لمخرجين شبان جدد من خريجى موسكو جهود هذين المخرجين الرائدين. والسينما المالية غنية باتساع مداها وثراء نسيج أفلامها؛ لأن معظم مخرجيها تلقوا تدريبًا احترافيًا على المهنة والعديد منهم كتاب محترفون. وعلى الرغم من أن الدولة تعطى شيئا من الدعم للسينما من خلال المركز القومى للإنتاج السينمائى فى مالى، فإن معظم الأفلام ثمرة إنتاج دولى مشترك. كتب فريد بوغدير فى ١٩٨٤ أن «سينما مالى لديها الرجال. وأنه إذا مدت لها بعض الإجراءات التشريعية يد المساعدة سيمكنها بالتأكيد أن تصير إحدى أعظم

سينمات الغد الإفريقية»[١٩]. وقد تحقق هذا الوعد ولو جزئيا على الأقل منذ وصول سيسوكو فى ١٩٨٦، وظهور فيلم «النور/ يليين» لسليمان سيسى فى ١٩٨٧، وظهور خمسة مخرجين جدد بين ١٩٨٩ و ٢٠٠٢.

أما السنغال فتشكل حوالى خُمْس السينما فى غرب إفريقيا الفرانكفونية، سواء من حيث عدد الأفلام أو عدد المخرجين، إذ أنتجت تسعة أفلام طويلة قبل إنشاء هيئة الإنتاج التابعة للدولة. قاد عثمان سيمبين المسيرة بأفلامه الطويلة الثلاثة الأولى، «الفتاة السوداء» (١٩٦٤)، و«الحوالة المالية» (١٩٦٨)، و«إيميتاى» (١٩٧١). وعلى الرغم من أن الفيلمين الأولين من هذه الأفلام تما جزئيًا بفضل التمويل الفرنسى، فإن فيلم «إيميتاي»، الذى يزدرى الاستعمار الكولونيالى الفرنسى، تم تمويله بشكل مستقل. ومنذ ١٩٧٠ حصل سيمبين على دعم من ماهاما تراورى (المعروف لدى العامة باسم جونسون تراورى)، الذى أخرج ثلاثة أفلام روائية على شريط من مقاس ١٦ مللى فى أربع سنوات من خلال شركته سونو فيلمز، وأبا بكر سامب-ماخرام (مخرج فيلم كودو) وومار ثيام. وفى ١٩٧٣ أخرج جبريل ديوب مامبتى أول فيلم طويل له، بعد أن أخرج قبله فيلمين قصيرين. كان هذا الفيلم الأول هو فيلم توكى-بوكى، وهو فيلم بديع مبتكر. وبعد سنتين، ظهرت صافى فاى، أول امرأة تخرج فيلمًا طويلا فى غرب إفريقيا الفرانكفونية، وأخرجت فيلمها «رسائل من قريتى» (١٩٧٥)، وهو مزيج من الفيلم التسجيلى والروائى مصور بالأبيض والأسود على شريط من مقاس ١٦ مللى، وقد حظى بمشاهدة على نطاق واسع.

وقد أنشئت مؤسسة إنتاج تابعة للدولة هى الجمعية الوطنية للإنتاج السينمائى بالسنغال SNC وبدأت أعمالها فى ١٩٧٣، وقدمت ما يصل إلى ٩٠٪ من تكاليف الإنتاج لخمسة أفلام طويلة، هى مزيج من الأفلام المصورة على شرائط من مقاس ١٦ مللى وتلك المصورة على شرائط من مقاس ٣٥ مللى، قبل أن تلفظ أنفاسها الأخيرة فى ١٩٧٧. وانتهى عقد سبعينيات القرن العشرين نهاية قوية بثلاثة أفلام جيدة وإن تباينت عن بعضها البعض هى: «سيدو» من إخراج عثمان سيمبين، و«تيابو بيرو» من إخراج موسا يورو باتيلى، «وفاد جال» من إخراج صافى فاى، وهذا الفيلم الأخير

شاركت فى تمويله وزارة التعاون الفرنسية و المعهد القومى للسمعيات والبصريات بباريس INA. وقد فجَّر تأسيس هيكل جديد للتمويل (صندوق دعم صناعة السينما) إخراج الأفلام فى ثمانينيات القرن العشرين لفترة قصيرة، فظهرت ثلاثة أفلام طويلة هى الأفلام الأولى لمخرجيها، تشمل فيلم المؤرخ والمخرج التسجيلى المخضرم بولين سومانو فييرا. كما صنع ثلاثة مخرجين آخرين فيلمهم الطويل الثانى أو الثالث، وهم: نييرنو فاتى سو، و سامب-ماخارام، و ثيام. ثم حدثت فجوة لمدة أربع سنوات (١٩٨٤-١٩٨٧) -كما حدث فى أماكن أخرى من إفريقيا- قبل أن يظهر جيل جديد، ولد معظم أفراده فى خمسينيات القرن العشرين. كان من هؤلاء المخرجين الجدد آمادو سالوم سيك، الذى درس فى ميونيخ، وكلارنس ت. ديلجاردو، الذى تدرب فى الجزائر والبرتغال، وأربعة من خريجى معهد السينما بباريس كان لظهورهم وقع قوى هم: موسى سينى آبسا، وسامبا فليكس إنديايى، وجوزيف جى راماكا، ومنصور سورا وادى.

أما بوركينا فاسو (التى عرفت فيما مضى باسم فولتا العليا حتى عام ١٩٨٤) فتحتل موقعًا محيرًا فى السينما الإفريقية. وكما قال فيكتور باشى فى عام ١٩٨٣، فإن هذا البلد «استثنائى من حيث السينما، إذ يكاد يكون منارة إفريقية»[٢٠]. بل أن فريد بوغدير يذهب إلى أبعد من هذا حين يسميها فى ١٩٨٤» رمزًا يقع فى قلب السينما الإفريقية»[٢١]. وقد صار البلد وعاصمته واجادوجو منذ ١٩٦٩ موطنا لأول مهرجان سينمائى لإفريقيا السوداء يقام كل عامين،ألا وهو مهرجان واجادودو للسينما الإفريقية، كما يقع هناك أيضا مقر اتحاد السينمائيين الأفارقة. وجرت أيضا محاولات منذ ١٩٧٩ لبناء مؤسسة توزيع سينمائى إفريقية اسمها الاتحاد الإفريقى للتوزيع السينمائى ببوركينا فاسو CIDC، و مؤسسة إنتاج موازية لها هى الاتحاد الإفريقى للإنتاج السينمائى ببوركينا فاسو CIPROFILM، وكلتاهما نشأتا بفضل تمويل فرنسى، وكان لدى المؤسستين كلتيهما آمال عظمى لم تستطيعا الوفاء بها. وقد أنشئ أول معهد للسينما فى البلدان الواقعة جنوب الصحراء الإفريقية الكبرى فى ١٩٧٦، وهو معهد الدراسات الإفريقية ببوركينا فاسو INAFEC، وتخرج فيه مخرجون من

أعظم رموز السينما، مثل إدريسا ويدراوجو، وداني كوياتيه، وريجينا فانتا ناكرو، إلا أنه لم يجذب إلا القليل من الطلبة الأجانب، ثم أغلق أبوابه في ١٩٨٦. كما أنشئت في واجادوجو أيضا مكتبة الفيلم الإفريقية (السينماتيك الإفريقي) في عام ١٩٩٥.

وعلى الرغم من أن بوركينا فاسو لم تكن تمتلك وقت استقلالها إلا ستة دور عرض سينمائي فقط، فإن حكومتها كانت أول حكومة بين حكومات البلدان الإفريقية الواقعة جنوب الصحراء الكبرى تؤمم دور العرض السينمائي في ١٩٧٠، وعهدت بإدارة دور العرض الستة إلى مؤسسة جديدة تابعة للدولة هي الجمعية الوطنية لسينما فولتا العليا SONAVOCI. كما قادت النضال من أجل تحرير إفريقيا الناطقة بالفرنسية من القبضة الخانقة لشركات التوزيع الأجنبية. لكن تطور الأفلام الروائية الطويلة كان بطيئًا ولم يكن يركز في البداية على هدف معين، يرجع ذلك جزئيًا إلى أن الأفلام العشرة الأولى أخرجها عشرة مخرجين مختلفين، كانوا خليطًا من خريجي معهد السينما وممن علموا أنفسهم بأنفسهم. وقد ألفت تريزا هوفيرت دي تريجانو كتابًا فاتنًا عن سينما بوركينا فاسو بعنوان «لقطة قريبة جدًا» ألقت فيه نظرة على هذه السينما من ١٩٦٠ - ١٩٩٥ ووضحت فيه أن سينما بوركينا فاسو فيها نمط إنتاج مزدوج بشكل واضح من منظور عام ٢٠٠٥. فالأفلام الروائية الطويلة التي هيمنت السلطات المحلية على إنتاجها، أو كانت إنتاجًا إفريقيًا مشتركًا (على الرغم من أن التمويل كثيرًا ما يظل يأتي إلى حد بعيد من فرنسا)، كانت أفلامًا اجتماعية-تعليمية بدرجة عالية، كما كانت تربوية وميلودرامية»[٢٢]. ومع أن أهداف هذه الأفلام ونواياها جديرة بالثناء، فإنها لم تعرض عمليًا في الخارج، وثبت في نفس الوقت أنها ليس لها شعبية وسط المشاهدين في وطنها. والاتجاه الثاني -ورائده جاستون كابور بفيلمه ويند كوني (١٩٨٢)- يضم أفلامًا «ضبطت حكاياتها لتناسب الموجة العالمية، وفي بعض الحالات تكون لقصتها أبعاد غرائبية»[٢٣]. والتمويل هنا أوروبي صريح، والمخرجون يعيشون في فرنسا أو يوجدون فيها بشكل منتظم. لكن ثبت أن هذه الأفلام تحقق أفضل شهرة لها وسط جمهور مشاهدي بوركينا فاسو (إذ بلغ عدد من شاهدوا فيلم ويند كوني ما يزيد على ١٠٠٠٠٠ شخص)[٢٤]. يضم هذا الاتجاه

أفلام أهم رموز سينما بوركينا فاسو الذين يرجع إليهم الفضل فيما حققته هذه السينما من شهرة عالمية، وهم: جاستون كابور، وإدريسا ويدراوجو، و س. بيير ياميوجو. هؤلاء الثلاثة مسئولون معا عن نصف الإنتاج السينمائى فى بلدهم، وكلهم من مواليد خمسينيات القرن العشرين، كما درسوا السينما جميعا فى باريس، وبدءوا عملهم فى مجال الإخراج السينمائى فى ثمانينيات القرن العشرين. وشهدت الفترة من ١٩٩٠ ظهور ثمانية مخرجين أصغر سنا، معظمهم إما من مواليد خمسينيات القرن العشرين أو ستينياته، وكلهم يعملون بشرائط من مقاس ٣٥ مللى بتمويل فرنسى فى معظم الحالات، لكن تأثيرهم أقل بكثير من تأثير من سبقوهم، اللهم إلا دانى كوياتيه.

الخلاصة

كما نرى من العرض السابق، تأثرت السينما فى المناطق الجغرافية الأربع بعدد من العوامل العامة. فأولا، دأب الفيلم الغربى على السيادة على شاشات العرض فى إفريقيا فى فترة ما بعد الاستقلال، وهو وضع عجزت الحكومات الإفريقية بدرجة كبيرة عن التحكم فيه. وقد لاحظ ريتشارد بيورنسون أن الأفلام الأجنبية والروايات الرخيصة كانت تعجب أهل الكاميرون لنفس السبب الذى يجعلهم يعجبون بمباريات كرة القدم: «لأن هذه الأشكال الثلاثة من أنواع التسلية تقدم للناس مهربًا بشكل غير مباشر من رتابة الحياة اليومية. كما أنها مكنت الناس من أن ينسوا وقتيًا ما يعانيه بلدهم من مشكلات اقتصادية واجتماعية ضاغطة»، وهذه الملاحظة لها دلالة من حيث وصفها لحال الكاميرون، وهو وصف ينطبق عمومًا على الأحوال فى جميع أنحاء إفريقيا [٢٥]. ومن ثم كان على المخرجين الأفارقة الذين يرغبون فى مواجهة القضايا الوطنية الجادة فى أفلامهم أن يواجهوا مشكلات حقيقية فى خلق شعبية لأفلامهم وسط المشاهدين، حيث إنهم يقترحون للسينما وظيفة مختلفة تمام الاختلاف عما اعتاده مشاهدو السينما.

وثانيًا، لعب إرث فترة الاستعمار الكولونيالى دورًا مهمًا فى التنظيم الهيكلى للإنتاج السينمائى فى إفريقيا. ففى بلدان المغرب العربى، كان التأثير الفرنسى شديد

الأهمية بسبب البنية التحتية المهمة التى تركها الفرنسيون هناك فى زمن الاستقلال: ما يزيد على ٣٠٠ دار عرض سينمائى فى الجزائر، و ٢٥٠ دار عرض فى المغرب، و١٥٥ دار عرض فى تونس. كما أن الاهتمام بالسينما الذى ظهر على أيدى الفرنسيين قبل الاستقلال قد تجلى فى وجود اتحادات لنوادى السينما الوطنية من نفس النوع الموجود فى فرنسا، وكل منها له اسم فرنسى تكون حروفه الأولى اسمًا مختصرًا: الاتحاد التونسى لنوادى السينما FTCC فى تونس، و الاتحاد الجزائرى لنوادى السينما FACC فى الجزائر، و الاتحاد الوطنى لنوادى السينما بالمغرب FNCCM فى المغرب. أما فى البلدان الواقعة جنوب الصحراء الكبرى فلم توجد مثل هذه البنية التحتية، على الرغم من وجود اتحاد نوادى سينما عبر هذه البلدان هو الاتحاد الإفريقى لنوادى السينما جنوب الصحراء الكبرى بإفريقيا السوداء FACISS. وقد أدت هيبة فرنسا بالحكومات الإفريقية الجديدة إلى الانتباه إلى السينما وإلى إنشاء مؤسسات وطنية للسينما على غرار المركز القومى للسينما فى فرنسا.

وثالثًا، كانت السينما فى بدايتها فى المناطق الأربع جميعها تعتبر شأنًا من شئون الدولة فى المقام الأول، مما لعب دورًا مهمًا فى كفالة الإنتاج السينمائى وتنظيم تمويله. ولا يدهشنا أن الحكومات الوطنية فى جميع بلدان المغرب العربى هى التى لعبت دور تنظيم الإنتاج السينمائى، سواء حكومات الجزائر أم تونس أم المغرب. لكن فى البلدان الواقعة جنوب الصحراء الكبرى، كانت معظم الإسهامات الحكومية فى الإنتاج السينمائى نفسه قادمة من باريس، مما أدى لا محالة إلى نتائج ملتبسة بشأن الوضع الوطنى للأفلام التى أنتجت بهذه الطريقة، وبالتأكيد بالنسبة لانتمائها الإفريقى. أجاد فريد بوغدير وضع يده على هذه المواضع الملتبسة حين لاحظ أنه «يمكن للمرء عمومًا أن يقول إن السينما الإفريقية موجودة بفضل فرنسا، على الأقل فى إفريقيا الفرانكفونية، كما أنها غير موجودة هناك بفضل فرنسا أيضًا»[٢٦].

ورابعًا، تحول اتجاه الدولة العملى نحو الإنتاج السينمائى فى المناطق الأربع جميعها تحولا جذريًا فى ثمانينيات القرن العشرين وبداية تسعينياته، وهو تحول يمثله إغلاق عدد كبير من مؤسسات الإنتاج التابعة للدولة وإدخال مخطط جديد

لدعم الإنتاج السينمائى فى المغرب وتونس. والتحولات التى طرأت على الدعم الفرنسى الذى تقدمه فرنسا لإنتاج الأفلام فى إفريقيا تضارع ذلك فى الأهمية، إذ أدخلت تغيرات على الإنتاج السينمائى فى البلدان الواقعة جنوب الصحراء الكبرى. من إحدى علامات هذا النهج الفرنسى العودة إلى إخراج الأفلام الطويلة فى معظم بلدان غرب إفريقيا الفرانكفونية. ومن علاماته الأخرى إنتاج ما يزيد على خمسين فيلمًا قصيرًا ومتوسط الطول مصورة على شرائط من مقاس ٣٥ مللى فيما بين ١٩٨٩ و ١٩٩٩ (معظمها لمخرجين جدد لا توجد أمامهم إمكانية واضحة فى المستقبل المنظور لعرض أفلامهم عرضًا عامًا)[٢٧]. وننتقل الآن لتناول هذه البرامج الفرنسية لدعم السينما الإفريقية.

Notes

1. Ferid Boughedir, *Le Cinéma africain de A à Z* (Brussels: OCIC, 1987), p. 28.
2. Hédi Khelil, *Resistances et utopies: Essais sur le cinéma arabe et africain* (Tunis: Editions Sahar, 1994), p. 4.
3. Ibid., p. 26.
4. For a fuller discussion of distribution and exhibition, see Manthia Diawara, *African Cinema: Politics and Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1992), pp. 104–15.
5. Lotfi Maherzi, *Le Cinéma algérien: Institutions, imaginaire, idéologie* (Algiers: SNED, 1980), p. 66.
6. Ibid.
7. Mohamed Chouikh, 'On croyait être le cheval de Troie qui ferait bouger les choses de l'intérieur', in *Où va le cinéma algérien?*, *Cahiers du Cinéma*, special issue (Paris, February–March 2003), p. 72.
8. Benjamin Stora, *La Guerre invisible: Algérie, années 90* (Paris: Presses de Sciences PO, 2001), p. 7.
9. Boujemaa Karèche, interview in *Où va le cinéma algérien?*, p. 36.
10. As Tewfik Farès asks, 'Is *Rachida* an Algerian film? Is *Rosemary's Baby* a Polish film?', in *Où va le cinéma algérien?*, p. 70.
11. In 1996–7 the disparity was over forty to one ($2.4m Moroccan investment, $98.2m foreign investment) (Rabat: *Cinémaroc* 8, December 1998).
12. Jacques Roitfeld, *Afrique noire francophone* (Paris: Unifrance, 1980).
13. The general decline in African cinemas is illustrated by a more recent survey: twenty-two in Senegal and just seven in Cameroon (both down from fifty-two), twenty-five in Ivory Coast (down from fifty-nine), twenty-three in Mali (down from thirty). Only the special case of Burkina Faso (up from twelve to thirty-four active cinemas) bucks this trend, in *L'Atlas du Cinéma*, *Cahiers du Cinéma*, special issue (Paris, April 2003), p. 33.
14. Guy Jérémie Ngansop, *Le Cinéma camerounais en crise* (Paris: L'Harmattan, 1987), p. 13. Richard Bjornso, notes that 'the definition of language is a vexed question in this context and depends to a large extent on the way one distinguishes between languages and dialects. Estimates on the number of Cameroonian languages range from sixty to 250', in *The African Quest for Freedom and Identity: Cameroonian Writing and the National Experience* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), p. 485.
15. Jonathan Haynes, 'African Filmmaking and the Postcolonial Predicament: *Quartier Mozart* and *Aristotle's Plot*', in Kenneth J. Harrow (ed.), *African Cinema:*

Postcolonial and Feminist Readings (Trenton, NJ and Asmara, Eritrea: Africa World Press, 1999), p. 25.

16. Ferid Boughedir, *Le Cinéma en Afrique et dans le monde* (Paris: *Jeune Afrique Plus*, 1984), p. 72.
17. Ibid., p. 76.
18. Though their work does not fit with the 'traditions' traced here, both were important pioneers of African cinema. For Ganda, see Maïzama Issa, *Omarou Ganda, Cinéaste nigérien: Un regard de dedans sur la société en transition* (Dakar: Ena-Édition, 1991), and for Alassane, see Gaêl Teicher, *Moustapha Alassane Cinéaste* (Paris: Les Éditions de l'Oeil, 2003).
19. Boughedir. *Le Cinéma en Afrique*, p. 75.
20. Victor Bachy, *La Haute Volta et le cinéma* (Brussels: OCIC, 1983), p. 7.
21. Boughedir, *Le Cinéma en Afrique*, p. 74.
22. Teresa Hoefert de Turégano, *African Cinema and Europe: Close-up on Burkina Faso*, Florence: European Press Academic, 2005, p. 228.
23. Ibid., p. 229.
24. Ibid., p. 256.
25. Bjornson, *The African Quest*, p. 311.
26. Ferid Boughedir, in Philippe J. Maarek (ed.), *Afrique noire: quel cinéma?* (Actes du colloque, Université Paris X Nanterre, December 1981) (Paris: Association du Cinéclub de l'Université de Paris X, 1983), p. 32.
27. See the *Guide du cinéma africain (1989–1999)* (Paris: Ecrans Nord-Sud, 2000).

٤- الارتباط الفرنسى(*)

الأمر لا يتعلق بسياسة تقديم معونة فرنسية لخدمة سينمات الجنوب بقدر ما هو استغلال فرنسا لتلك السينمات لمعاونة السياسة الثقافية الفرنسية.

رافاييل ميبيه ١٩٩٨.[١]

المعونة الفرنسية (١): ١٩٦٣-١٩٧٩

ظلت الحكومة الفرنسية تهتم بالسينما فى البلدان الإفريقية الواقعة جنوب الصحراء الكبرى لمدة طويلة. نتيجة لذلك، على الرغم من أننا كثيرًا ما نتعامل مع أفلام ذات حدود واضحة مضادة للاستعمار الكولونيالى ورؤية واضحة لحقائق فترة ما بعد الاستعمار الكولونيالى، فإنه يستحيل أن نفهم وجود هذه الأفلام دون أن نأخذ فى اعتبارنا أولًا اتجاهات سلطة المستعمِر السابق وسياساته، ألا وهو فرنسا. إن مفهوم «الفرانكفونية» نقطة بدء جيدة. ترجع هذه الكلمة إلى القرن التاسع عشر، لكن معناها السياسى الحديث الذى يشير إلى اتحاد هذه البلدان التى تستخدم فيها اللغة الفرنسية فى الحكومة، والتجارة، والإدارة، والثقافة له منشأ إفريقى جزئيا فى فكر وسياسات ثلاثة من الرؤساء الذين تولوا الأمر فى هذه البلدان بعد الاستقلال، وهم: ليوبولد سيدار سنجور (السنغال)، والحبيب بورقيبة (تونس) وهامانى ديورى (النيجر). كان هؤلاء القادة الوطنيون «مشغولين بالحفاظ على الروابط المميزة مع سلطة المستعمِر السابق فى

(*) عنوان هذا الفصل يمكن أن يعنى «العصابة الفرنسية» أو «حلقة الاتصال الإجرامية الفرنسية»، فى إشارة ساخرة لفيلم يحمل هذا العنوان أخرجه ويليام فريدكين فى عام ١٩٧١ (المراجع).

إطار مفهوم ما بعد الكولونيالية»[٢]. و«الفرانكفونية» بعبارات السياسة الدولية منظمة تقارن بالكومونولث البريطانى، توجد فى القارات الخمس جميعها ويتمتع بعضويتها تسع وأربعون دولة (ست وعشرون منها دول إفريقية) وثلاثة مراقبين.

كانت إفريقيا دائمًا من الاهتمامات الرئيسية لفرنسا، وكما لاحظ ج. بارات، اهتمت فرنسا بإفريقيا منذ «جعلت إفريقيا من فرنسا قوة عالمية عظمى حقًا، لا مجرد قوة أوروبية»[٣]. وفيما يتعلق بالسينما، يضع رافاييل ميبيه يده باقتدار على مبررات برنامج المعونة الفرنسية:

> يتسع مفهوم الإرث الفرنسى ليشمل المنتجات الثقافية الواردة من المناطق المتحدثة بالفرنسية (الفرانكفونية). وهكذا، تصير «السينما الفرانكفونية الواردة من أى مكان آخر(*cinéma d'ailleurs*) سينما فرنسية» (حتى ولو كانت متكلمة بلغة أخرى، مثل الباولى، أو الوولوف، أو دياولا ... إلخ)، فنقلها سهل. ومن ثم، يمكن إدخال هذه السينمات إحصائيًا فى تقييم انتشار الثقافة الفرنسية فى العالم[٤].

لابد أن نذكر دائما أن العلاقة بين فرنسا ومستعمراتها الإفريقية السابقة ليست علاقة بين أنداد. يؤكد آلفونس مانيه-باتشى وبيرتين نزيلومونا أنه «حين يفكر المرء فى عمليات التبادل الاقتصادى بين أعضاء «البلدان الفرانكفونية»، يدهشه ما فيها من اختلال مخيف للتوازن، تستفيد منه البلدان الغنية الأعضاء فى الجماعة الفرانكفونية». نتيجة لذلك، فإن إفريقيا «ستستمر فى لعب الدور التقليدى، دور الطرف الذى يزود الآخرين بالمنتجات الأساسية والمواد الخام الاستراتيجية فى عملية العولمة وتقسيم العمل الدولى»[٥].

فى مثل هذا الإطار يحتاج المرء إلى تقييم الروابط الثقافية الكثيرة ثنائية ومتعددة الأطراف التى تربط بين البلدان الفرانكفونية بعضها ببعض، وبالذات ما يخص منها السينما من جهة واحدة فقط. على الرغم من أن المعونة الفرنسية كانت شديدة الأهمية تمامًا لإنشاء سينما إفريقية، فإن ما ينفق على هذا المسعى فعليًا كمّ شديد الضآلة فى سياق الميزانيات الإجمالية للوزارات المعنية (تتلقى وزارة الثقافة الفرنسية ما لا يقل عن ١٪

من إجمالى الميزانية العمومية للحكومة الفرنسية)[٦]. وقد تولت وزارة الثقافة ووزارة التعاون والتنمية (التى أنشئت خصيصًا للإشراف على التعاون بين فرنسا والدول الإفريقية) إنشاء وحدة للفيلم فى باريس فى عام ١٩٦٣، يرأسها جان-رينيه دوبريه، وضمت فى عضويتها سينمائيين محترفين مثلما كان الحال فى الاتحاد الدولى للسمعيات والبصريات CAI، وهو الهيئة الموازية التى تتولى إنتاج الجريدة السينمائية. كان من بين أعضاء هذه الوحدة مونتيرون محترفون منهم أندريه دافانتور، لكن مرافقها لم تضم إلا معدات مونتاج للشرائط التى من مقاس ١٦ مللى. تولى جان-رينيه دوبريه إدارة هذه الوحدة حتى عام ١٩٧٨، وكان مستوى الإنتاج الإفريقى فى زمن إدارته لها شديد الانخفاض بحيث أمكن دعم جميع مشروعات الأفلام. ما كان على أى فرد يعمل بالإخراج السينمائى إلا أن ييمم وجهه شطر المكتب. لكن جاك جيرار الذى أتى بعد جان-رينيه دوبريه وجد ضرورة لاختيار من يدعمه، مع تضاعف عدد المخرجين ومشروعات الأفلام، وقال: «لقد وجدت غرابة شديدة كمدير فرنسى فى اختيار ما إذا كان هذا الفيلم الإفريقى أو ذاك سينتج أو لن ينتج»[٧]. يبلغ إجمالى الأفلام التى حصلت على دعم فنى ومالى من فرنسا فى الفترة من (١٩٦٣-١٩٧٥) ١٢٥ فيلما من بين الأفلام الطويلة والقصيرة التى أنتجت فى إفريقيا الفرانكفونية، والبالغ عددها ١٨٥ فيلما. يزعم جان-رينيه دوبريه أن أيًا من هذه الأفلام الـ ١٢٥ لم يخضع للرقابة ولم ترفضه وزارة التعاون ولا مكتب السينما التابع لها[٨]. لكنه يعترف أنه رفض مساندة عثمان سيمبين فى إخراج فيلمه «الفتاة السوداء» ...، الذى يرسم صورة سوداء للاتجاهات الفرنسية ما بعد الكولونيالية، على الرغم من أن الوزارة اشترت بعد ذلك حقوق التوزيع غير التجارى لهذا الفيلم.

لقد أمكن تنظيم التمويل الفرنسى للأفلام من خلال شراء حقوق التوزيع غير التجارى لها بسعر يفوق السعر العادى، بغرض عرضها فى المؤسسات التعليمية فى فرنسا وفى المراكز الثقافية الفرنسية فى إفريقيا. وأى معونة منحتها هذه الوحدة لأى فيلم قبل إنتاجه كانت تشمل توظيف منتج فرنسى يتحكم فى التمويل، وكان لابد من إنفاق المعونات الممنوحة لتشطيب الأفلام فى معامل باريس أو فى مرافق المونتاج التابعة

للمكتب، وهذا مثال نمطى لأى برنامج معونة، حيث يعود المال إلى البلد المانحة ولا يؤدى أدنى دور فى خلق بنية تحتية فى البلد المتلقية للمنحة. كانت النتيجة الأولية لهذا النظام مجموعة من الأفلام المتقوقعة فى جيتو بشكل غير طبيعى، أخرجها أفراد، كثيرًا ما كانت تغفل الإشارة إلى حكوماتهم الوطنية وكانت أفلامهم مقطوعة الصلة بمنافذ العرض التجارى العادية فى إفريقيا (والتى كانت مزودة عموما بآلات عرض من مقاس ٣٥ مللى). وبدلا من ذلك، كانت تلك الأفلام متاحة فى ذلك الوقت للعرض (على شرائط من مقاس ١٦ مللى، أو نسخ فيديو يوماتيك أو فى إس إتش)من خلال مكتبة الأفلام التابعة لوزارة التعاون، وبعد ذلك من خلال جمعية التنمية والتعليم والاتصال فى إفريقيا والعالم Audecam. ومن المفارقات الساخرة العجيبة أن الأرشيف كان فى قبضة جمعية نشر الفكر الفرنسي! وهى جمعية تخفى هويتها تحت قناع الاسم المختصر ADPF. وعموما، نادرا ما كان يتاح عرض الأفلام على شاشات إفريقيا، والمعنى الحقيقى لهذا أنها سينما «تقوم فرنسا فيها مقام المنتج والمستهلك الرئيسيين لها»[٩].

يصعب الاختلاف فى الرأى مع الحكم القاسى الذى تطلقه كلير أندريه واتكينز على ستة عشر عاما من المعونة الفرنسية. توضح واتكينز أن الهدف الأساسى للدعم الذى قدمته فرنسا فى الفترة ما بعد الكولونيالية كان «الحفاظ على الإرث الكولونيالى من الدمج، مما يزيد من الروابط الثقافية الفرنسية-الإفريقية ويقويها من خلال الجرائد السينمائية، والأفلام الوثائقية التعليمية وأفلام التعبير الثقافى التى ينتجها الأفارقة وتوزع وتعرض فى منافذ غير تجارية مثل نوادى السينما، والسينماتيك والسفارات الفرنسية فى جميع أنحاء إفريقيا الفرانكفونية»[١٠]. يتحدث جان-رينيه دوبريه عن هدف تحقيق «سينما إفريقية حرة فى التعبير والإبداع»[١١]، لكنه يبدو متشككًا حتى فى الإنجازات الواقعية بعد اثنى عشر عامًا من توليه إدارة النظام، حيث لاحظ أن « إفريقيا ما زالت بحاجة لفعل كل شيء لها فى مجال السينما»[١٢]. بل إنه يبدو فى بعض الأحيان كمن ينتقص من السينما الإفريقية إذ يصفها بأنها «سينما أيديولوجية، سينما مهرجانات»[١٣]. هذه بالتأكيد سينما معقمة، لابد بالضرورة أن يغيب عنها أى نقد حقيقى للكولونيالية الفرنسية الجديدة أو الفساد فى إفريقيا. إنها سينما هوية ثقافية عنيدة، لكن تعريف هذه

الهوية محدود جدًا اجتماعيًا وسياسيًا. من الأمثلة الجيدة لما أمكن إنجازه على الرغم من كل شيء فى هذا النظام للمعونة الفرنسية فيلم «مونا موتو» (١٩٧٥) الذى أخرجه جان-بيير ديكونجو-بيبا وصور فيه القيم الإفريقية التقليدية فى مجتمع ريفى، وقد نفذه على شريط من مقاس ١٦ مللى، لكن تم تكبيره إلى ٣٥ مللى، وفاز بجوائز فى مهرجانات فى جنيف وباريس، وفى مهرجان واجادودجو للسينما الإفريقية، ومهرجان قرطاج، لكن عندما عرض تجاريًا فى باريس لم يشاهده إلا ٣٠٠٠ مشاهد فقط[١٤].

المعونة الفرنسية (٢): ١٩٨٠-٢٠٠٤

أغلق أول نظام فرنسى لتقديم المعونة للسينما الإفريقية من خلال مكتب السينما التابع لوزارة التعاون فى السنوات الأخيرة من رئاسة جيسكار ديستان، لكنه بعث مرة أخرى للحياة فى عام ١٩٨٠ مع بدايات حكم الرئيس فرانسوا ميتران. فى البداية، منح الفرنسيون الدعم لعدد من المشروعات من جميع أنحاء إفريقيا: مهرجان واجادودجو للسينما الإفريقية، وهو مهرجان رائد، ومعهد إفريقى للسينما هو معهد الدراسات الإفريقية ببوركينا فاسو، ومكتبة سينمائية إفريقية (السينماتيك الإفريقى)، ومنظمة توزيع لعموم إفريقيا هى الاتحاد الإفريقى للتوزيع السينمائى ببوركينا فاسو، واتحاد التوزيع المطابق لها وهو الاتحاد الإفريقى للإنتاج السينمائى ببوركينا فاسو. وحيث إن جميع هذه المبادرات كانت تقع فى واجادوجو، عاصمة بوركينا فاسو، نتج عن هذا أن صار هذا البلد قلب السينما الإفريقية النابض. وعادت أيضا المعونات المقدمة لإنتاج الأفلام، لكن شركة آتريا المستقلة صارت مركز مرافق تشطيب الأفلام فى باريس بعد ١٩٨٠، وهى شركة أنشأها أندريه دافانتور، خصيصا لدعم مخرجى السينما فى البلدان الواقعة شمال الصحراء الكبرى وجنوبها، ومولتها وزارة التعاون ومركز الفيلم الفرنسى.

كان هذا الابتعاد عن المركزية من السمات المميزة لطريقة تنظيم المعونة الفرنسية منذ ثمانينيات القرن العشرين فصاعدًا. ومن التطورات المهة التى حدثت فى عام ١٩٨٤ إنشاء صندوق دعم الجنوب، الذى يحظى بتمويل مشترك ما بين وزارات الخارجية، والتعاون، والثقافة، مع مركز الفيلم الفرنسى، مع حساب خاص لتمويل توزيع الأفلام

الطويلة فى دور العرض السينمائى بفرنسا والخارج (بمعونة قد تصل إلى مليون فرانك لكل مشروع). فى السنوات العشرين الأولى من وجود صندوق دعم الجنوب (حتى نهاية عام ٢٠٠٤)، ساعد هذا الصندوق فى تمويل حوالى ٣٢٢ فيلما على مستوى العالم، فى أمريكا اللاتينية، وآسيا، وإفريقيا، والشرق الأوسط وأوروبا الشرقية. وقد كان له وقع هائل على سينما البلدان الإفريقية الواقعة شمال الصحراء الكبرى وجنوبها، إذ لا يقل عدد الأفلام التى تلقت عونا إنتاجيا عن ١٠٥ فيلما. أما أكبر قدر من المعونة فقد ذهب إلى تونس، بما يتجاوز غيرها بكثير (ثلاثة وعشرون فيلما تونسيا)، تليها بمسافة ما بوركينا فاسو (أربعة عشر فيلما)، ثم المغرب (اثنا عشر فيلما)، ثم أفلام الجزائر والسنغال (أحد عشر فيلما لكل منهما)، ثم الكاميرون وساحل العاج (ستة أفلام لكل منهما). أما غينيا، وموريتانيا، والكونغو، وتشاد فقد مول لكل منها فيلمان؛ وتوجو، وبنين، وجمهورية إفريقيا الوسطى والجابون فقد مول فيلم واحد لكل منها. كانت التمويلات الممنوحة من صندوق دعم الجنوب ذات أهمية قصوى لتنمية عمل بعض المخرجين بمهنة الإخراج السينمائى، مثل: نورى بوزيد (تونس) الذى حصل على معونة لجميع أفلامه الخمسة الطويلة، وإدريسا ويدراوجو (بوركينا فاسو) وشيخ عمر سيسوكو (مالى) اللذين حصل كل منهما على معونة لأربعة من أفلامه[١٥].

كانت التمويلات الممنوحة من صندوق دعم الجنوب تمويلات إضافية بجانب التمويل الذى يمكن الحصول عليه مباشرة من وزارة التعاون، و من الصندوق الفرنسى لدعم العمل الاجتماعى FAS، ومن وكالة التعاون الثقافى والتقنى بفرنسا ACCT، التى أعيد تشكيلها فيما بعد لتصير وكالة التعاون بين حكومات البلدان الفراكفونية، ومصادر فرنسية أخرى متنوعة مثل مؤسسة جان للسينما، ومؤسسة بومارشيه، وقناة كانال بلوس التليفزيونية. تشمل المصادر الأوروبية الأخرى التى قدمت معونات للإنتاج السينمائى الإفريقى الاتحاد الأوروبى نفسه (من خلال صندوق التنمية الأوربية التابع له FED، والذى يخصص جزءا من تمويله -بفضل الجهود الفرنسية- لدعم السينما). يوجد أيضا عدد من المؤسسات الخاصة يمكن للمخرجين أن يتقدموا لها بطلباتهم، مثل صندوق هوبرت بالز الهولندى، ومؤسسات سويسرية هى: مونتسينمافيريتا وستانلى

توماس جونسون. كما يوجد أيضا نظام كندى للتمويل تابع لمهرجان «نظرات إفريقية» بمونتريال، و«برنامج تعزيز التعاون بين الشمال والجنوب»، كما يمكن أن يوجد مزيد من التمويل من مختلف شركات التليفزيون الأوروبية. وكثيرا ما يؤدى النجاح مع إحدى الوكالات الحكومية إلى فتح الباب لآخرين وتشجيع المؤسسات الخاصة وشركات الإنتاج الفرنسية على المشاركة فى التمويل. كل هذه الفرص المتعددة للتمويل عبارة عن إضافة إلى كل ما يمكن أن يتاح محليا فى بلد المخرج. ومن المعتاد أن نجد فيلمًا إفريقيًا يسجل فى عناوينه شركات إنتاج من بلدين أو ثلاثة بلدان مختلفة وأسماء حوالى ست هيئات تمويل أعطته دعمًا.

من ثم على أى فيلم إفريقى يسعى للنجاح فى الحصول على تمويل أن يفى بعدد من المطالب والمصالح الأجنبية المتباينة. لابد أن يخضع ولو جزئيًا على الأقل للمعايير الأوروبية التى تتعلق بالعوامل التى تجعل الفيلم «إفريقيًا». تذهب تيريزا هوفيرت دى تريجانو إلى أنه من منظور بوركينا فاسو «جوهر التبادل الفرنسي-الإفريقى أبعد ما يكون عن التبادل الذى يسير فى اتجاه واحد، وهو يكشف عن هوية إفريقية جديدة أرسيت بعد مفاوضات»[١٦]. لكنها تتجاهل أهم شيء يطلبه هذا التبادل من المخرجين الأفارقة، وبالتحديد أنه مهما كانت اللغة التى ستستخدم فعليًا فى الفيلم، يطلب الممولون الأجانب نسخة إنتاج كاملة من السيناريو شاملة الحوار، على أن تكون مكتوبة بلغة أوروبية (عادة ما تكون الفرنسية). ومن الأمور المساعدة للمخرج الإفريقى التى ظلت موجودة حتى وقت قريب جدا أن يكون لديه مقر إنتاج فى باريس ليتمكن من الاستغلال التام لجميع إمكانيات التمويل والتوزيع المتاحة. يكمن خطر هذا الإجراء فى أن الفيلم الناتج سيكون نوعا من «سينما المؤلف» ذات الصبغة الدولية، مما يثير التشكك فى الدور الذى يمكن أن تلعبه السينما فى تأكيد الهوية الإفريقية، أو يجعل هذا الدور محايدًا على الأقل.

ومن حيث ما يتعلق بالتمويل الفرنسى، فقد بدا أن الترتيبات التى اتخذت بعد عام ١٩٩٠ كانت متقدمة فى بدايتها عما سبقها. عرض فى عام ١٩٩١ ثلاثة أفلام إفريقية طويلة فى قسم «نظرة خاصة» بمهرجان كان، أنتجت كلها بتمويل من وزارة التعاون،

وصورت على شريط من مقاس ١٦ مللى وجرى مونتاجها فى شركة آتريا. لكن أندريه دافانتور يلاحظ فى وقت لاحق أن الوضع قد تغير «فى تسعينيات القرن العشرين، فقد بدا أن الأفلام الوحيدة التى يفضلونها هى الأفلام القادرة على «الالتقاء» بالجمهور الفرنسى، وأن تقدم فى مهرجانات السينما التى تعقد فى أوروبا، وقبل كل شىء أن تعرض فى مهرجان كان. إنها وجهة نظر يمكن الدفاع عنها لكن ينبغى ألا تكون وجهة النظر الوحيدة»(١٧). يدعم رافاييل مىيه رأى أندريه دافانتور بما كتبه فى عام ١٩٩٨ ولاحظ فيه أن «اختيار أفلام للعرض فى مهرجان كان أو على جمهور [باريسي] كبير نجاح رمزى للوكالة الفرانكفونية أو لصندوق دعم الجنوب، يؤدى إلى رفع مكانته»(١٨).

وشهد نمط المعونة الفرنسية للسينما بأكمله انعطافة أخرى فى عام ١٩٩٩. كانت وزارة التعاون قد ذابت فى وزارة الخارجية، ونظام المعونة المباشرة الذى كان لتلك الوزارة فيما سبق صار الآن المكتب الفرنسى لدعم تنمية السينما فى الجنوب ADCsud، الذى عقد اجتماعه الأول بشأن التمويل فى ديسمبر ٢٠٠٠. لم يعد للمخرجين الأفارقة مكان متميز فى هذا الهيكل الحكومى الجديد، ووجدت عدة منظمات متعاونة (مثل آتريا) نفسها منبوذة الآن، بعد أن كانت تتلقى تمويلا طوال تسعينيات القرن العشرين. وظل مستوى المعونة دون تغيير عما كان عليه فى تسعينيات القرن العشرين (حوالى ٢٠ مليون فرانك سنويا)، لكن التمويل صار مفتوحًا الآن لجماعة جديدة أكثر اتساعا تحظى بـ «الأولوية»، ألا وهى ما يسمى منطقة التضامن ذات الأولوية ZSP. وقُدِّمت منح لمخرجين من أجزاء أخرى من إفريقيا (أنجولا، وموزمبيق، وغانا، وجنوب إفريقيا وإثيوبيا)، كما منحت لمخرجين من لبنان، والعراق، وكوبا، وفيتنام والأراضى الفلسطينية. لكن إفريقيا الفرانكفونية ظلت أولوية، وقد أنتج خمسة وستون فيلما من ضمن الأفلام الخمسة وثمانين التى حصلت على تمويل فيما بين ٢٠٠١ و ٢٠٠٣ فى بلدان فرانكفونية تقع شمال الصحراء الكبرى وجنوبها، وهى البلدان التى نتناولها فى هذا الكتاب. وقد حُلّ المكتب الفرنسى لدعم تنمية السينما فى الجنوب فى عام ٢٠٠٤ وأنشئ بدله الصندوق الفرنسى لدعم السينما الإفريقية FIA، الذى وجه خصيصا لخدمة البلدان الإفريقية الواقعة جنوب الصحراء الكبرى. الأهداف المعلنة للبرنامج

الجديد هى إثراء قائمة برامج القنوات التليفزيونية فى البلدان المعنية (بتمويل جميع أنواع الإنتاج: الأفلام التليفزيونية، وحلقات السيتكوم، وأفلام الرسوم المتحركة، والفيديو كليب، وأعداد تجريبية من برامج المجلات التليفزيونية، والأفلام الوثائقية)، وزيادة نصيب الأفلام الإفريقية الروائية الطويلة من العرض فى دور العرض بإفريقيا. استمد النظام الجديد تمويله من عدد من المصادر: وزارة الخارجية الفرنسية، ووكالة حكومات البلدان الفرانكفونية، والمفوضية الأوروبية و مركز الفيلم الفرنسى القومى.

واستمر التأكيد الرسمى على تنمية الهويات الثقافية الإفريقية، ولم توجد أيضا أى خطط لأى استثمارات فى البنية التحتية الإفريقية. لكن الحق أن الفيلم المنتج يمكن وصفه بأنه «فيلم غرائبى له ميول ثقافية فرنسية» ويمكن تعريفه بأنه «تابع للسينما الفرنسية فى إطار كفاح عالمى من أجل الوجود فى سوق السينما»[١٩]. والحكومة الفرنسية إذ تقدم التمويل للسينما الإفريقية تحاول حقًا أن تؤكد لنفسها دورا مركزيًا فى السينما العالمية. ودعونا نقتبس من رافاييل ميبيه مرة أخرى إذ يقول: إن فرنسا وهى تتجاوز الدفاع عن سينماها الوطنية («الاستثناء الثقافي» الفرنسى)، فإنها تؤكد نفسها كفاعل ديناميكى فى إجمالى مشهد السينما العالمية»[٢٠]. يتردد صدى هذا الرأى فى التبرير الرسمى الذى قدمته الحكومة نفسها لهذا البرنامج من برامج المعونة. فمثلا، تؤكد دومينيك والون مدى فائدة مثل هذا النظام للإنتاج السينمائى الفرنسى المحلى، علمًا بأنها رأست منظمة «شاشات الشمال-الجنوب» (١٩٩٨-٢٠٠١) وهى منظمة لم تعش طويلا كانت قد أنشئت للدعاية للأفلام الإفريقية وتوزيعها. تقول دومينيك والون:

> سواء كنا نتكلم عن أوروبا، أو بلدان المغرب العربى، أو إفريقيا السوداء، أيا كانت الفوارق فى الهوية الثقافية، توجد تشابهات ثقافية، خاصة الجوانب السينمائية، التى تعنى أن المشاهدين حين يتجهون لمشاهدة فيلم «الحلفاوين» [وهو الفيلم الطويل الذى أخرجه فريد بوغدير فى عام ١٩٩٠ وحقق نجاحا باهرا] يكونون أكثر ترحابًا بمشاهدة أفلام فرنسية. إن ذلك لبرهان على التضامن المطلق لصناعات السينما الوطنية التى تقاوم الضغوط الأمريكية. من هنا تأتى استراتيجية مساعدة أفلام الإنتاج المشترك، والمشروعات مع إفريقيا وأوروبا الشرقية[٢١].

المخرج الإفريقى

كيف يتصرف المخرج السينمائى الفرد فى هذا الإطار الذى تحدده السياسات الحكومية الفرنسية إلى حد بعيد؟ لو نظرنا إلى إجمالى الأفلام التى أنتجت فى البلدان الفرانكفونية الواقعة شمال الصحراء الكبرى وجنوبها، سنجد أن عددها حوالى ٥٨٠ فيلمًا فقط من إخراج حوالى ٢٧٠ مخرجًا. والجدول التالى يتجاهل الأفلام التى صورت بالفيديو ووزعت، لكنه يسرد قائمة بجميع الأفلام الروائية الطويلة حتى نهاية عام ٢٠٠٤ مرتبة حسب جنسية المخرج. صنف هذا الجدول بأسلوب مقبول عموما لتصنيف القوائم، وهو يشمل القليل من الأفلام التسجيلية الطويلة التى عرضت للمشاهدين على نطاق واسع، وتعتبر أفلامًا مهمة على وجه الخصوص، كما يضم قلة من الأفلام التى هى بالمعنى الصارم أفلام أقصر من الفيلم الطويل التقليدى. وفيما يلى هذه القائمة الموجودة فى جدول ٤ ـ ١:

جدول ٤ ـ ١: إنتاج السينما الإفريقية

البلد	عدد السكان	عدد المخرجين	عدد الأفلام	تاريخ عرض أول فيلم طويل
بنين	٦ ملايين	٥	٩	١٩٧٤
بوركينا فاسو	١٠,٦ ملايين	٢٠	٤٠	١٩٧١
الكاميرون	١٤,٣ ملايين	١٣	٣١	١٩٧٥
جمهورية إفريقيا الوسطى	٣,٥ ملايين	١[إنتاج مشترك]	١	٢٠٠٣
تشاد	٧,٥ ملايين	٢	٣	١٩٩٩
الكونغو	٢,٨ مليون	٤	٥	١٩٧٣
الجابون	١,٣ مليون	٦	٩	١٩٧١

غينيا	١,٧ ملايين	٧ [و٢ إخراج جماعى]	١٤	١٩٦٦
ساحل العاج	١٤,٥ ملايين	١٣	٢٦	١٩٦٩
مالى	١٠,٩ ملايين	١١	٢٥	١٩٧٥
موريتانيا	٢,٥ مليون	٢	٩	١٩٧١
النيجر	١٠,٤ ملايين	٥	١٢	١٩٧٢
السنغال	٩,٢ ملايين	٢١	٤٧	١٩٦٤
توجو	٤,٥ ملايين	١	١	١٩٩٢
البلدان الواقعة جنوب الصحراء الكبرى: الإجمالى		١١١ مخرجا	٢٣٢ فيلما (٤٨٪ منها فيلم أول)	
الجزائر	٢٧ مليونًا	٥٣	١٢٥	١٩٦٥
المغرب	٢٦ مليونًا	٦١	١٤٩	١٩٦٨
تونس	٨,٥ ملايين	٤٤	٨٢	١٩٦٦
بلدان المغرب العربى: الإجمالى		١٥٨ مخرجا	٣٥٦ فيلما (٤٥٪ منها فيلم أول)	
الإجمالى العام		٢٦٩ مخرجا	٥٨٨ فيلما (٤٦٪ منها فيلم أول)	

إن جدول الأفلام المنتجة حتى نهاية عام ٢٠٠٤ يجعلنا نرى محدودية حصيلة الأفلام فى المناطق الأربع عبر الأربعين سنة التى يغطيها الجدول منذ ظهور الفيلم الطويل الأول لعثمان سيمبين فى عام ١٩٦٦: فيلمان فى المتوسط بالكاد لكل مخرج، وفى الإجمالى حوالى أربعة عشر فيلما فى السنة مقسمة بين سبع عشرة دولة ذات سيادة يزيد إجمالى عدد سكانها على ١٦٦ مليون نسمة. وبغض النظر عن عثمان سيمبين، الذى جمع بين إخراج تسعة أفلام طويلة وبين إنتاج مواز لعشر روايات ومجموعات قصصية قصيرة، نجد أن من استطاعوا شق طريقهم حقًا من أبناء بلدان المغرب العربى فى العمل فى السينما الإفريقية مجرد حفنة من المخرجين. وربما كانت قلة الأفلام الناتجة هى السبب فى أنه يكاد يكون من المستحيل أن نجد أثرًا لأى تطور إبداعى عبر الزمان فى أعمال أى مخرج سينمائى إفريقى. قلة منهم فقط هم من يمكن أن يقال إنهم تخطوا خصائص أفلامهم الطويلة الأولى فى أعمالهم التالية (على الرغم من أن بعضهم ساووها بلا شك). نتيجة لذلك، فإن معظم الأفلام التى تناقشها هذه الدراسة التى تنظر فى الأعمال الكبرى هى الفيلم الطويل الأول لمخرجه، بكل ما يتضمنه هذا من إثارة وقيود على وجه الخصوص. لقد فشل ما يزيد على نصف مخرجى البلدان الإفريقية الفرانكفونية الواقعة شمال الصحراء الكبرى وجنوبها حقًا فى إتمام فيلمهم الثانى. وفى حالة إتمام فيلم طويل ثان، فإنه يتأخر لزمن طويل: عشرون عاما (١٩٨٢-٢٠٠٢) بالنسبة لكوللو دانييل سانو من بوركينا فاسو، وواحد وعشرون عاما (١٩٧٢-١٩٩٣) بالنسبة للمخرج الجزائرى جعفر الدمردجى، واثنان وعشرون عاما (١٩٨٠-٢٠٠٢) بالنسبة للمخرج التونسى عبد اللطيف بن عمار، وخمسة وعشرون عاما (١٩٧٠-١٩٩٥) بالنسبة للمخرج المغربى حميد بنانى. ولهذا السبب، يعتمد نظام مناقشة أى مخرج/ مخرجة على العِقد الذى أخرج/ أخرجت فيه فيلمه/ فيلمها الأول أو تحول/ تحولت إلى شكل آخر مختلف تمام الاختلاف من أشكال الإخراج السينمائى.

تحدث فجوات مماثلة للحالات الفردية من المخرجين فى الناتج «القومي» من الأفلام فى الدول الواقعة جنوب الصحراء الكبرى، فلم تخرج أى أفلام فى بنين فيما بين ١٩٨٥ و ١٩٩٩، وفيما بين ١٩٨٢ و ١٩٩٥ فى الكونغو، وفيما بين ١٩٧٨ و ١٩٩٩ فى الجابون. وحتى لو تعاملنا مع الدول الواقعة جنوب الصحراء الكبرى ككتلة واحدة،

يظل متوسط الناتج أقل من ستة أفلام طويلة سنويًا، ولا توجد فترة ارتفع فيها الناتج الجمعى عن عشرة أفلام سنويًا إلا فى ثلاث سنوات (أنتج اثنا عشر فيلمًا طويلا فى ١٩٨٢، وأحد عشر فيلمًا طويلا فى كل من ١٩٩٢ و ٢٠٠٢). يصدق نفس هذا النمط إلى حد بعيد على بلدان المغرب العربى، حيث يبلغ متوسط الإنتاج السنوى للجزائر من الأفلام الطويلة أقل من ثلاثة أفلام، وقد ارتفع إلى أعلى معدل له حين بلغ عدد الأفلام الطويلة أحد عشر فيلمًا فى ١٩٧٢ واثنى عشر فيلما فى ١٩٨٢. ، ويبلغ متوسط الإنتاج السنوى من الأفلام الطويلة فى المغرب ما يزيد قليلا على ثلاثة أفلام، وصلت إلى عشرة أفلام فى مرتين فقط (فى ١٩٨٢ و ١٩٩٥). والسينما التونسية هى أصغر سينمات بلدان المغرب العربى، إذ تنتج فى المتوسط ما يزيد قليلا على فيلمين فى السنة، ووصلت إلى قمة إنتاجها (سبعة أفلام) فى عام ٢٠٠٢. وحيث إن معظم هذا الإنتاج الضئيل تشكله جزئيا الضرورات التى تفرضها المعونة الفرنسية أو متطلبات الإنتاج العالمى المشترك (حتى فى حالة أفلام بعض المخرجين ذوى الشهرة)، فلا معنى للحديث عن «صناعة سينما داخل الجماعة الوطنية». بل إن الحديث عن «سينما وطنية» أمر محفوف بالمخاطر (وهو مفهوم سينكره الكثير من المخرجين). لهذا السبب، تركز الفصول التالية إلى حد بعيد إما على التطورات الواسعة التى تشمل المخرجين من جميع البلدان المعنية (فصل ٥ وفصل ٨) أو على أعمال بعض المخرجين الأحدث سنا، الذين ولدوا بعد الاستقلال واختيروا بسبب تفرد أساليبهم الشخصية ومعالجاتهم المميزة (الفصول من ٩ إلى ١٤).

توجد قيود إنتاج معينة موحدة تكبل المخرجين السينمائيين فى المناطق الجغرافية الأربع. يكاد المخرج/ المخرجة دائما أن يضطلع بدور ثلاثى هو دور المنتج-المخرج-الكاتب، وكثيرا ما يكون عليه/ عليها الاضطلاع بدور أو دورين آخرين علاوة على ما سبق، فقد يعمل/ تعمل مثلا مونتيرًا للفيلم، أو مؤلفًا لموسيقاه أو قد يمثل فيه دور البطولة. إن إتمام أى مشروع نشاط مركب، يشمل الاتصالات بسلطات الدولة ومؤسسات القطاع الخاص، وهيئات التمويل المحلية والدولية، وشركات التليفزيون المحلية والأجنبية. وحتى لو بدا أن الدولة قد أخذت على عاتقها القيام بدور المنتج -كما كان الحال فى الجزائر منذ تأميم قطاع السينما وحتى منتصف ثمانينيات القرن العشرين-

إلا أن المسئولية المباشرة كانت توضع على عاتق المخرج/المخرجة. يتضح هذا من التقرير الذى قدمه محمد شويخ عن خبرته فى العمل لحساب مؤسسة السينما التابعة للدولة (الديوان الوطنى للتجارة والصناعة السينماتوغرافية بالجزائر):

> ظلت مؤسسة الإنتاج التابعة للدولة هى المنتج الرئيسى الذى أعمل معه حتى أتى فيلمى «يوسف». وكانت وظيفتها محدودة عمومًا بدور صندوق البريد، لأنك كان عليك أن تفعل كل شيء بنفسك: أن تجلب المعونة والتمويل، ثم تسلمها إلى مؤسسة الدولة لتدير شئونها، فى مقابل مرتب يثير السخرية. لكن هذه المؤسسة كانت بيدها سلطة منح الحياة للإنتاج السينمائى أو الحكم عليه بالموت[٢٢].

ومخرجو السينما فى المناطق الجغرافية الأربع لهم خلفيات متشابهة، فهم عموما من أفراد الصفوة المتعلمة التى تتحدث لغتين. وكثيرا ما كانوا يكملون تعليمهم فى أوطانهم بالتعليم الجامعى أو التدريب التقنى فى الخارج، وعدد مدهش منهم لديه درجات تعليم عليا أو دكتوراه، بالإضافة إلى تأهيلهم فى معاهد السينما الرسمية. أما عثمان سيمبين فهو فريد من نوعه عمليًا بين المخرجين الأفارقة، فقد عمل ميكانيكيًا، ونجارًا، وبناءً فى السنغال، كما عمل عاملا بمصنع، وحمالا فى الموانئ، وناشطًا منظمًا فى النقابات العمالية بفرنسا. أما خلفية زميله السنغالى المعاصر له بولين سومانو فييرا فهى خلفية عادية، فقد التحق بمدرسة داخلية فى فرنسا منذ كان فى العاشرة من عمره، ثم قضى فترة قصيرة فى دراسة العلوم البيولوجية بجامعة باريس، تدرب بعدها لمدة ثلاث سنوات فى معهد السينما الفرنسى (الإيديك)، وتخرج فيه فى عام ١٩٥٥.

حصل ما يزيد على نصف عدد مخرجى السينما فى البلدان الإفريقية الواقعة شمال الصحراء الكبرى وجنوبها على تعليم رسمى فى معاهد السينما، وكان هذا عمومًا فى معاهد السينما بالخارج، فى أوروبا. لا يوجد فى إفريقيا إلا مركزان معترف بهما للتدريب على العمل بالسينما هما معهد السينما بغانا والمعهد العالى للسينما بالقاهرة. لم يحصل أى من المخرجين الفرانكفونيين على تدريبه فى غانا، واثنان فقط من المخرجين المغربيين تخرجوا فى معهد السينما بالقاهرة، وهما ليسا من كبار المخرجين بالمغرب، وهما: حسن

مفتى و إيهان مصباحى. على عكس ذلك، تخرج العشرات من مخرجى السينما الأفارقة فى معاهد السينما الأوروبية الكبرى: معهد الدراسات السينمائية بفرنسا IDHEC، والأكاديمية الفرنسية للسينما، وفى وقت أحدث تخرج بعضهم فى معهد السينما الفرنسى، و المعهد القومى للفنون المسرحية ببلجيكا INSAS، و مدرسة السينما والتليفزيون التابعة لأكاديمية الفنون المسرحية ببراغ بجمهورية التشيك FAMU، ومعهد السينما البولندى لودز، ومعهد السينما السوفييتى بموسكو، وهلمجرا. وقد حدثت محاولتان فاشلتان لإنشاء معهد للسينما فى إفريقيا الفرانكفونية. لكن المعهد القومى للسينما الذى أنشئ فى بن عكنون بالجزائر فى ١٩٦٤ أغلق أبوابه بعد فترة وجيزة بعد قبوله لدفعة واحدة من الطلبة (على الرغم أن هذه الدفعة تضم بعض من سيكونون من كبار مخرجى الأفلام الطويلة فى المستقبل: مرزاق علواش، وفاروق بلوفة، وسيد على مازيف). وقد بدأت محاولة أكثر طموحا لإنشاء معهد سينما إفريقى فى بوركينا فاسو بإنشاء معهد الدراسات الإفريقية ببوركينا فاسو فى ١٩٧٦ بتمويل من اليونسكو، وكان تابعا لجامعة واجادوجو، ومن بين خريجيه ثلاثة من أهم مخرجى بوركينا فاسو: إدريسا ويدراوجو، ودانى كوياتيه، وريجينا فانتا ناكرو، لكنه أغلق أبوابه فى غضون عشرة أعوام.

يستحيل طبعا تقسيم المخرجين بدقة على أساس تواريخ ميلادهم، حيث إن السن الذى بدأ فيه كل منهم فى إخراج فيلمه الأول يتباين بشكل شديد. كان المخرج التونسى فريد بوغدير فى السادسة والعشرين من عمره فقط حين شارك فى إخراج فيلمه الطويل الأول، مثلما حدث مع المخرج الكاميرونى جان-بيير بيكولو، إذ كان فى نفس السن حين أخرج فيلمه «حى موتسارت». والحال على عكس ذلك مع اثنين من المخرجين التسجيليين؛ هما السنغالى بولين سومانو فييرا والمغربى عبد المجيد رشيش، إذ كانا فى السادسة والخمسين والثامنة والخمسين على التوالى عندما أخرجا الفيلم الروائى الطويل الأول لكل منهما. لكن يمكننا أن نقوم بشيء من التعميم، حيث إن الفئات العمرية للمخرجين فى المناطق الأربع الواقعة جميعها شمال الصحراء الكبرى وجنوبها متشابهة بشكل ملحوظ ومن المفيد أن نرتب المخرجين السينمائيين الأفارقة من حيث فئاتهم العمرية فى علاقتها بتاريخ الاستقلال الوطنى (١٩٥٦ بالنسبة للمغرب وتونس،

و١٩٥٨ بالنسبة لغينيا، و ١٩٦٠ بالنسبة للدول الأخرى الواقعة جنوب الصحراء الكبرى و ١٩٦٢ بالنسبة للجزائر).

إذا قارنا الإحصائيات المتعلقة بالمخرجين المعروف تاريخ ميلادهم وهم ١٥٣ مخرجا من بلدان المغرب العربى و ١٠٠ مخرج من البلدان الواقعة جنوب الصحراء الكبرى، سنجد فى الحالتين وجود عدد قليل من المخرجين ولدوا فى ١٩٤٠ أو ما قبله (ثلاثة وخمسين مخرجا إجمالا، وهو ما يزيد قليلا على خمس الإجمالى العام). فإذا اعتبرنا أن سن الرشد هو العشرون من العمر، فإن هؤلاء المخرجين أصحاب الأفلام الطويلة كانوا راشدين فى زمن الاستقلال. نجد ضمن هذه المجموعة معظم أهم الرموز فى السنوات المبكرة للسينما الإفريقية: محمد لاخضر حمينة وأحمد راشدى فى الجزائر، وعمر خليفى فى تونس، وميد هوندو فى موريتانيا، وعثمان سيمبين فى السنغال وسليمان سيسى فى مالى. وعلى الرغم من أن قلة من هؤلاء المخرجين قد اشتغلوا بالنضال من أجل التحرر، فإن أفلامهم يشيع فيها الاهتمام بالنضال ضد الاستعمار الكولونيالى، كما تتناول التناقضات الخشنة للمجتمعات التى ظهرت بعد الاستقلال. وعلى الرغم من أن الرقابة التابعة للدولة تميل إلى الحد مما يمكنهم قوله مباشرة، فإنهم كثيرا ما يتطرفون فى نقد الطرق التى تطورت بها المجتمعات الإفريقية.

وقد ولد ما يزيد على ٦٠٪ من جميع مخرجى السينما فى البلدان الواقعة شمال الصحراء الكبرى وجنوبها (إجمالى عددهم حوالى ١٥٨) بين بدايات أربعينيات القرن العشرين ونهاية خمسينياته، وهكذا كانوا إما مراهقين أو أطفالا حين حصلت بلادهم على استقلالها. وقد رسم نورى بوزيد صورة للسمات الشخصية لهؤلاء المخرجين الشبان العرب أبناء جيله (فهو نفسه مولود فى ١٩٤٤، قبل استقلال تونس بثمانية عشر عاما)، والصورة التى رسمها يمكن أن تنطبق على مخرجى البلدان الواقعة جنوب الصحراء الكبرى، الذين تربى الكثير منهم بوصفهم مسلمين:

> لقد ولدوا فى أربعينيات القرن العشرين، ونشأوا على الشعارات الناصرية. ثم ذاقوا مرارة الهزيمة [فى الحرب الإسرائيلية ١٩٦٧]، ثم مروا بتجربة الحركة الطلابية الأوروبية فى مايو ١٩٦٨، ثم تعلموا شيئًا عن الديموقراطية، واكتشفوا

السينما العالمية. وحين عادوا إلى أوطانهم، كانوا مليئين بالآمال والأحلام. لكن الواقع الخشن كال لهم اللكمات: فلا موارد، ولا سوق، ولا حرية تعبير(٢٣).

استمر الكثير من أبناء هذا الجيل فى شغل أنفسهم بالقضايا الاجتماعية ومعالجتها بطريقة واقعية فى العموم (فلنتذكر مثلا المخرجين المغربيين جيلالى فرحاتى، وحكيم نورى، ومحمد عبد الرحمن تازى). لكننا ندين أيضا لهذا الجيل بفضل التجديد فى الأسلوب والحركة فى وقت واحد نحو التجريد والاهتمام بشئون الوطن التى حدثت منذ منتصف ثمانينيات القرن العشرين فصاعدًا. من بين الرموز الرئيسية فى هذه المجموعة من المخرجين بوزيد نفسه وفريد بوغدير من تونس، ومرزاق علواش ومحمد شويخ من الجزائر، وجاستون كابور وإدريسا ويدراوجو من بوركينا فاسو، وجبريل ديوب-مامبتى من السنغال، وشيخ عمر سيسوكو من مالى، وهم مخرجون أعطونا معنى جديدا للتجربة الإفريقية الفردية واستعادة حيوية لذكريات الماضى الإفريقى من وجهة نظر مليئة بالحنين، مع غياب المستعمِر عن هذا الماضى. وتشكل مختلف الأعمال شديدة التنوع لهذين الجيلين المؤسسين موضوع الفصول الأربعة القادمة.

يوجد أيضا حوالى أربعين مخرجا ولدوا بعد الاستقلال، وهم يكونون حوالى ١٧٪ من الإجمالى العام لمخرجى إفريقيا الفرانكفونية. نجد فى هذا الجيل تنويعة واسعة من الأصوات، حللنا بعضها بشكل فردى فى الفصول التى ستلى من هذه الدراسة. وعلى الرغم من أن أقلية منهم أخرجوا أكثر من فيلمين طويلين فإن بعض المواهب العظيمة قد ظهرت بالفعل بينهم، منهم: نبيل عيوش من المغرب، ورجا عمارى من تونس، وعبد الرحمن سيساكو من موريتانيا، ومحمد صالح هارون من تشاد، ودانى كوياتيه من بوركينا فاسو، وجان-بيير بيكولو من الكاميرون. وقد لاحظت ميليسا ثاكواى وجود تباين مدهش بين هؤلاء المخرجين الشباب وقرنائهم الأكبر سنًا(٢٤). بعد إتمام مخرجى ستينيات القرن العشرين وسبعينياته لدراساتهم للسينما فى أوروبا وإخراجهم لأفلامهم الأولى من مقارهم هناك، كانوا يميلون دائما للعودة للاستقرار فى إفريقيا، وعادةً ما كانوا يفعلون ذلك. لكن الجيل الجديد الذى ظهر بعد الاستقلال يتباين معهم فى هذا، إذ غالبا ما يضم مخرجين يعيشون بشكل دائم فى أوروبا (بل أن بعضهم ولد هناك فعلا)

وهم يزورون إفريقيا فى معظم الأوقات التى يصورون فيها أفلامهم. وتسليما بوجود قوى العولمة الحالية والضغوط التى تمارسها السينما العالمية فى القرن الحادى والعشرين من أجل التهجين الثقافى، فلابد أن تناضل هذه الجماعة من المخرجين لتجنب إحدى السقطات التى يمكن أن يقع فيها «المثقف ابن البلد الأصلي» والتى توقعها فرانز فانون، وهى بالتحديد أن يصير «فردًا بلا رابط، وبلا أفق، وبلا لون، وبلا دولة، وبلا جذور -عنصرًا من جنس الملائكة»(٢٥).

NOTES

1. Raphaël Millet, '(In)dépendance des cinémas du Sud &/vs France', Paris: *Théorème* 5, 1998, p. 163.
2. Berthin Nzélomona (ed.), *La Francophonie* (Paris: L'Harmattan/*Recherches Africaines* 5, 2001), p. 8.
3. J. Barrat, cited in N'Zelomona, *La Francophonie*, p. 10.
4. Millet, '(In)dépendance', p. 164.
5. élomona, *La Francophonie*, p. 27.
6. Millet, '(In)dépendance', p. 159.
7. Jacques Gérard, in Jacques J. Maàrek (ed.), *Afrique noire: quel cinéma?* (Paris: Association du Cinéclub de l'Université de Paris X, 1983), p. 35.
8. Jean-René Debrix, interview, in Guy Hennebelle and Catherine Ruelle, *Cinéastes de l'Afrique noire* (Paris: Fespaco/*CinémAction* 3/*L'Afrique littéraire et artistique* 49, 1978), p. 153.
9. Millet, '(In)dépendance', p. 167
10. Andrade-Watkins, Claire, 'France's Bureau of Cinema: Financial and Technical Assistance between 1961 and 1977', *Framework* 38–9, (London: 1992), p. 28.
11. Debrix, interview, p. 154.
12. Ibid., p. 156.
13. Ibid.
14. Ibid., p. 155.
15. Jean-Michel Frodon (ed.), *Au Sud du Cinéma* (Paris: Cahiers du Cinéma/Arte Editions, 2004), pp. 200–51.
16. Teresa Hoefert de Turégano, *African Cinema and Europe: Close-up on Burkina Faso* (Florence: European Press Academic, 2005), p. 10.
17. Andrée Davanture, 'Le lâchage d'*Atria*', interview, in Samuel Lelièvre (ed.), *Cinémas africains, une oasis dans le désert?* (Paris: Corlet/Télérama/*CinémAction* 106, 2003), p. 73.
18. Millet, '(In)dépendance', p. 162.
19. Turégano, *African Cinema and Europe*, p. 119.
20. Millet, '(In)dépendance', p. 142.
21. Dominique Wallon, cited in Lelièvre, *Cinémas africains*, p. 63.
22. Mohamed Chouikh, interview, in Camille Taboulay, *Le Cinéma métaphorique de Mohamed Chouikh* (Paris: K Films Editions, 1997), p. 66.
23. Nouri Bouzid, 'New Realism in Arab Cinema: The Defeat-Conscious Cinema', in Ferial J. Ghazoul (ed.), *Arab Cinematics: Towards the New and the Alternative* (Cairo: *Alif: Journal of Comparative Poetics* 15, 1995), pp. 246–7.

24. Melissa Thackway, *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film* (London: James Currey, 2003), p. 135.
25. Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth* (Harmondsworth: Penguin, 1967), p. 175.

الجزء الثانى: مواجهة الواقع

تربط السينما الإفريقية ماضى إفريقيا بمستقبلها ... التاريخ والتقاليد فى إفريقيا، ولاسيما فى السينما الإفريقية، ليسا معادلا لأشجار البلوط، بل للأراضى المعشوشبة؛ إنهما يحافظان على استمرارية طريقة معينة فى الحياة، لكنهما ينتشران أيضا عبر الأرض بنمط مركب متداخل. وهذا التركيب يسمح بالحركة، وبالتغيير.

تيشوم هـ. جابربيل[1]

٥- التحرر والمجتمع ما بعد الكولونيالى

تلعب السينما دورًا جوهريًا لأنها وسيلة من وسائل التعليم، والإعلام، ورفع الوعى، وهى فى نفس الوقت من حوافز الإبداع.

إن إنجاز هذه الأهداف يعنى وضع المخرج الإفريقى موضع التساؤل، هو أو صورته عند نفسه، وطبيعة وظيفته، ومكانته الاجتماعية، ووضعه فى المجتمع عمومًا.

الميثاق الجزائرى للسينما الإفريقية، ١٩٧٤[٢]

مقدمة

لقد أثار تطور السينما الإفريقية على مدى «الأجيال» الثلاثة التى حددناها فى الفصل السابق بعض القضايا، ومن وسائل فحص هذه القضايا أن نتناولها من حيث ثنائية الواقعي/ الحداثى. يوجد الكثير مما يمكن أن يقال بشأن هذا المدخل، لكن توجد صعوبات فى تطبيق شروط ذات مغزى غربى قاطع على الثقافة الإفريقية، وربما كان هذا المدخل يفرط فى التأكيد على الفوارق، حيث إن عوامل الاستمرارية لها نفس القدر من الأهمية. المدخل الذى نأخذ به هنا هو التفكير فى المخرجين الأفارقة من حيث الموضوع الذى يهتمون به جميعا، ألا وهو موضوع هويتهم الثقافية الإفريقية. وكما يوضح رافاييل مييه، تسبب إرث الاستعمار الكولونيالى وواقع الاستقلال الحالى فى أن «سينما الجنوب كان لا مناص لها من أن تتكلم عن الهوية بقدر كلامها عن الاستقلال»[٣].

وقد كتب ستيوارت هول مقالا بعنوان «الهوية الثقافية والصورة التمثيلية فى السينما» قدم فيه تعريفا لطريقة مفيدة جدا لمقاربة مسألة الهوية. يلاحظ هول عن حق

أن «الهوية ليست شفافة ولا خالية من الإشكاليات بقدر ما نعتقد». فبدلا من التفكير فى الهوية «كحقيقة أُنْجِزت تاريخيًا بالفعل، تتكلم عنها السينما ثم تمثلها، ينبغى أن نفكر بدلا من ذلك فى الهوية باعتبارها «إنتاجًا»، لا يكتمل أبدا، بل يظل دائما فى عملية تشكل، وهو يتشكل دائما داخل الصورة التمثيلية لا خارجها»(٤). ويمضى هول فى المقارنة بين طريقتين من طرق التفكير فى الهوية الثقافية، فيميز بين من يرونها مسألة «كينونة» ومن يعتبرونها مسألة «صيرورة». الموقف الأول يعرِّف الهوية الثقافية من حيث «فكرة الثقافة الواحدة، المشتركة ... التى يشترك فيها شعب له تاريخ وهوية مشتركان»(٥). أما الموقف الثانى فيركز أكثر على «النقاط المهمة الخاصة بالفوارق العميقة وذات الدلالة التى تشكل ما نحن عليه فى الواقع» أو بالأحرى «ما صرنا إليه»، باعتبار أن التاريخ قد تدخل(٦).

يتميز المدخل الأول بأنه يرسم سمات معظم المخرجين الأفارقة من جميع الأجيال ككتلة واحدة. وعموما، سنقتبس من هول مرة أخرى ما يوضح أن هؤلاء المخرجين يرون أن هويتنا الثقافية تتجلى فيها «الخبرات التاريخية المشتركة والقواعد الثقافية المشتركة التى تقدم لنا أطرًا مرجعية ومعانىَ ثابتة ومستمرة، تقع تحت التقسيمات المتغيرة لتاريخنا الفعلى وتقلباته، باعتبارنا «شعبًا واحدًا»(٧). ومن ثم زعموا أن مهمتهم هى « اكتشاف هوية قومية، والتنقيب عنها، وإلقاء الضوء عليها، والتعبير عنها من خلال الصور التمثيلية السينمائية(٨) هوية يتصورون أنها دفنت خلال السنوات الطويلة لحكم الاستعمار الكولونيالى. يجمع هذا المدخل ما بين الأسلوب الواقعى وطابع النقد الاجتماعى الذى يأخذ به الجيل الأول من المخرجين الأفارقة، وقد صار هذا المدخل نموذجًا للكثيرين ممن تبعوهم عبر الزمان حتى الألفية الثالثة، حتى ولو كانوا يقللون على نحو ثابت من النزعة التعليمية التى سادت الأفلام المبكرة للسينما الإفريقية.

بدا فى البداية أن أهم شيء مطلوب من المخرجين الأفارقة أن يتولوا استكشاف حقائق الواقع المحيط بهم والتواصل معه من خلال الشاشة. يوجد فى أول عقدين من عمر السينما الإفريقية استمرار معين لمزاج ستينيات القرن العشرين -كما تمثله

كتابات فرانز فانون- والذى كان يسعى إلى وعى جديد بالهوية القومية فى كل البلدان الخارجة من تحت حكم الاستعمار الكولونيالى. أدت تجربة النضال ضد الإمبريالية فى البداية إلى معادلة بسيطة يتساوى فيها الاستقلال مع القومية، وشعر جميع المثقفين على اختلاف مشاربهم بأن واجبهم أن يتحدثوا مباشرة مع رفاقهم المواطنين عن هذه المسائل. وهم بهذا المعنى يمثلون المستوى الثالث من «البانوراما ذات المستويات الثلاثة» التى قال فانون إنها تميز المثقف الوطنى، وهذا المستوى الثالث بالتحديد هو «مرحلة القتال» حين «يحول المثقف نفسه إلى أداة لإيقاظ الشعب؛ ومن هنا يأتى الأدب المقاتل، والأدب الثورى، والأدب القومى»[٩]. ومن ثم أدت أحوال واقع إفريقيا ما بعد الاستقلال بالكثيرين إلى التشكك فى هذه المسألة. لكنَّ المخرجين الرواد المعنيين هنا فى المقام الأول، الذين بدءوا جميعهم عملهم بالسينما فى ستينيات القرن العشرين (سنغالى واحد، وجزائريان، وتونسى واحد) لم يقتصر هذا الموقف على تشكيل أفلامهم الأولى، بل استمرت أيضا كعلامة على أعمالهم طوال زمن عملهم بالسينما. كما أن التركيز على القضايا الاجتماعية أمر يميز بنفس القدر نطاقًا واسعًا من المخرجين من البلدان الواقعة شمال الصحراء الكبرى وجنوبها ممن بدءوا العمل بالسينما فى سبعينيات القرن العشرين.

رواد ستينيات القرن العشرين

مؤسس السينما الإفريقية هو عثمان سيمبين (من مواليد ١٩٢٣)، وهو روائى يكتب باللغة الفرنسية تحول إلى مخرج سينمائى، ويقول إنه يهتم بـ «الكشف عن المشكلات التى تواجه شعبى. أنا أعتبر السينما وسيلة للفعل السياسي»[١٠]. يمتد عمل عثمان سيمبين بالإخراج السينمائى إلى أربعين سنة تقريبا، وقد كان قدوة فى أعماله، سواء من حيث اتباعه لهذا الهدف أو من حيث غزارة إنتاجه، فقد أخرج تسعة أفلام طويلة وعددًا من الأفلام القصيرة، علاوة على إنتاجه المدهش من الروايات، إذ ألف سبع روايات وثلاث مجموعات من القصص القصيرة (حول بعضها إلى أفلام سينمائية). بدأ سيمبين عمله بمجال السينما بفيلم قصير حاد عن مشكلات السنغال

بعد الاستقلال، هو فيلم «بوروم ساريت» (١٩٦٢)، تبعه بثلاثة أفلام طويلة، أعدها جميعا عن قصصه المنشورة باللغة الفرنسية. تأخذ جميع هذه الأفلام خطًا مماثلا، إذ تركز على معاناة الفرد، مصورة فى محيطه المادى الذى يحدده، لكن دون أن تسبر غوره نفسيا.

أما فيلم «الفتاة السوداء» (١٩٦٦) فتبلغ مدة عرضه ستين دقيقة، وهو يتناول موضوع عولج على نطاق واسع فى السنوات المبكرة من عمر السينما الإفريقية، ألا وهو الاغتراب. يتابع الفيلم تجربة مرت بها خادمة سنغالية تحقق أقصى طموحاتها حين يصطحبها مخدوموها معهم إلى فرنسا. لكن فرنسا لم تكن عند حسن ظنها، وعلى الرغم من أنها لم تعانى من أى وحشية حقيقية، فإن شعورها بالوحدة وباستغلال الآخرين لها يتزايد. تتشاجر الفتاة مع مخدوميها، فتقتل نفسها ذبحًا بالسكين. ينتهى الفيلم بالزوج وهو يعيد متعلقاتها إلى داكار (ويلمح سيمبين إلى أنه ربما كان يأمل فى استئجار خادمة جديدة فى نفس الوقت)[11]. صور سيمبين فيلم «الفتاة السوداء» بدون صوت (لأسباب تخص الميزانية)، بالأبيض والأسود، وببساطة تضاهى بساطة الأفلام التسجيلية. وقد عامل سيمبين البناء الروائى بتقشف مماثل، إذ بنى حبكة الفيلم حول تعارضات ثنائية بسيطة: فرنسا/ السنغال، الأسود/ الأبيض، السيدة/ الخادمة. يبدأ الفيلم بوصول الخادمة إلى فرنسا، ويلى ذلك مشاهد استرجاعية (فلاش باك) لداكار تشرح كيف وصلت الفتاة إلى فرنسا. وبعد ذلك يمضى الفيلم بطريقة زمنية صارمة نحو نهايته المحتومة، ولا يستفيد بأدنى قدر من تقنيات التشويق ولا توجد به إلا لمسة خفيفة من الرمزية البصرية (القناع الذى تتبادله أيدٍ مختلفة عدة مرات). وقد تجاهل المخرج تماما الإمكانات الحداثية للسينما، فلم يضع مثلا مشاهد الخادمة ابنة جماعة الديولا على شريط الصورة وهى تتكلم بينما يصاحبها صوت آت من خارج الكادر يسرد أفكارها بلغة فرنسية مصقولة. يستخدم سيمبين بدلا من ذلك الأدوات السينمائية كعامل مساعد لحكى القصة، وهو يناضل بموارد محدودة ليبدع نصًا واقعيًا على نهج رواياته وقصصه.

أما فيلم «الحوالة المالية» (١٩٦٨) فهو على عكس ذلك، فقد صور بالألوان

وبموارد أفضل، وهو كوميديا مفعمة بالحيوية وإن اكتنفها شيء من القلق، يقدم نقدًا حادًا ينصب على المجتمع الإفريقى بعد الاستقلال. صنع من الفيلم نسختان تلبية لطلبات المنتج المشارك (مركز الفيلم الفرنسى القومى CNC)، إحداهما ناطقة بالفرنسية والأخرى ناطقة بلغة الوولوف. النسخة الناطقة بلغة الوولف هى الاختيار المفضل لعثمان سيمبين، لكنها سببت له متاعب جمة، حيث إن الفيلم معد عن مصدر مكتوب باللغة الفرنسية، وقد كتب السيناريو الخاص به بالفرنسية، وهو سيناريو ذو بنية درامية محكمة كان سيمبين حريصا على الحفاظ عليها. وحيث إن لغة الوولف لم تكن لغة مكتوبة فى هذا الوقت، اضطر سيمبين وممثلوه الناطقون بلغتين إلى ارتجال الحوار بهذه اللغة فى معظم الأحوال. تبدأ الحبكة بوصول حوالة مالية لإبراهيما من ابن أخته المقيم فى فرنسا، ويبدو أن هذه الحوالة تعد إبراهيما بثروة، وهو رجل مغرور على الرغم من أميته، يعيش مع زوجتيه فى ظروف تقليدية صعبة. والحقيقة أن المبلغ الضئيل المحول لإبراهيما يمثل مدخرات كناس منفى إلى باريس، مما يزيد من المفارقات الهزلية للموقف. يحاول إبراهيما الأمى (وهو من ثم عرضة للخطر) أن يصرف الحوالة، مما يؤدى به إلى ارتياد أجزاء غريبة عليه من داكار، فيها بيروقراطيون جشعون متحدثون بالفرنسية يفترض أن يساعدوه، لكنهم يخدعونه ويهينونه. يسمح الفيلم لسيمبين بتقديم صورة صريحة لتناقضات داكار بعد الاستقلال، وينتهى الفيلم بنداء صامت بالتغيير. لا يرجح أن يكون إبراهيما صاحب الاتجاه المحافظ العميق مرشحا لدور الثورى، حيث إنه يفضل الحياة التقليدية، والتى يمكن فيها تجاهل القضايا «الحديثة» مثل وضع تعدد الزوجات موضع المساءلة ومواجهة تحديات الاقتصاد النقدى. لكن الفيلم ككل يكشف عن آراء سيمبين الشخصية فى هذه المسائل بوضوح مذهل، حيث إنه يصور داكار كمدينة لا تتمتع فيها القيم التقليدية بأى قوة، والتعليم وإجادة لغتين ليسا إلا ممرًا موصلا للثروة والفساد. قوبل الفيلم بترحاب شديد فى فرنسا، لكنه أثار الكثير من الخلافات فى السنغال مما يثبت أن سيمبين قد مس قضايا حساسة فعلا[١٢].

فيلم «خالا» (١٩٧٤) معد عن رواية نشرت فى نفس العام، وهو اتهام شرس

للطبقات الحاكمة الجديدة بالسنغال (وغيرها من البلدان الإفريقية)، التى رفضت تغيير المجتمع بعد الاستقلال، وكل ما فعلته أنها استولت على مقاليد الحكم من المستعمِرين الفرنسيين. المشهد الافتتاحى للفيلم يوضح هذا الوضع، وهو مشهد رشيق صيغ بأسلوب شديد الجمال، يسلم فيه الفرنسيون -الذين يحتفظون بتحكمهم فى الأمور على الرغم من أنهم يديرونها بيد خفية- محفظة مليئة بأوراق النقد لكل شخص. بطل الفيلم هو الحاج أبو قادر، وهو جزء من هذه الصفوة الجديدة، يعيش فى ثراء. يحتفل الحاج بزواجه من زوجة ثالثة هى نجون (وهى أصغر سنا من ابنته راما)، لكنه يصاب بعجز جنسى مؤقت فى ليلة زفافه «الخالا» التى ترد فى عنوان الفيلم إشارة لهذا العجز) أصابته بسبب لعنة ألقاها عليه متسول حرمه الحاج من عطاياه. وأدت محاولته لمواجهة هذا الموقف والبحث عن علاج إلى تدميره ماليا، وانهيار حياته الزوجية، وطرده من صفوف الصفوة، حيث حل محله فيها نشال أصابه الثراء. وحين يجد له أحد الأولياء المسلمين علاجا ناجعًا، يبدو أن مشكلات الحاج قد انتهت، لكن الشيك الذى يدفع به مصاريف العلاج يرد إليه، ويسحب منه الولى الشفاء. وفى هذه المرة لا يمكن أن تزاح الغمة إلا بتعريض الحاج للإهانات الطقسية، فيرغم على التعرى والخضوع للمتسولين كى يبصقوا عليه على مرأى من جميع أفراد أسرته.

لقد استخدم فيلم «خالا» العجز الجنسى كرمز وكمصدر للفكاهة السوداء، لكنه مليء أيضا بلمسات كوميدية ألمعية أصيلة (مثلما حين غسل الحاج سيارته بمياه إيفيان المستوردة) وملاحظات اجتماعية حادة (فالتفرقة بين الزوجات الثلاث صورة تمثيلية حية للدور المتغير للنساء عبر ثلاثة أجيال). لكن الفيلم مميز قبل كل شيء بسبب تشريحه بلا رحمة للمكان الإفريقى الذى تدور فيه أحداثه (لم يحمل اسم بلد معين). وكما تلاحظ لورا ميلفى، يستخدم سيمبين لغة السينما «ليخلق نوعا من الطابع الشعرى للسياسة»، فيعرض للأنظار «أشكال التناقضات الاجتماعية فى تعارضها مع مضمونها، ثم يلقى الضوء على المضمون من خلال الشكل[١٣].

تلا ذلك الثلاثية الفيلمية التى أخرجها سيمبين عن الماضى الكولونيالى، وهى:

«إيميتاى» (١٩٧١)، و«سيدو» (١٩٧٧) و«معسكر ثياروبى» (١٩٨٨)، وكلها عن سيناريوهات كتبت أصلا للشاشة، ويظهر فيها اهتمام أصيل برواية التاريخ من حيث الجماعات لا الأفراد. يصور فيلم «إيميتاى» هجومين للفيالق الفرنسية الكولونيالية على المجتمع المحلى لقرية تعيش فيها جماعة الديولا، حدث الهجوم الأول لإغراء أحد شباب القرية الذى فر إلى الأحراش بالعودة ليقضى الخدمة العسكرية، والهجوم الثانى للعثور على محصول الأرز لذلك العام ومصادرته لأن الفرنسيين يحتاجونه لإطعام فيالق جنودهم. لا يركز الفيلم على البطل الظاهر من وجهة نظر غربية: بادجى، مجند إفريقى شاب يعتبره سادته الأوروبيون أفضل ضابط صف أسود فى المقاطعة، وهو بالصدفة من السكان الأصليين لهذه القرية بالذات. بدلا من التركيز على اهتمامات بادجى، يهتم سيمبين بتصوير القوى الاجتماعية: الصراع بين الثقافة التقليدية والاستعمار الكولونيالى ودور التضامن الجماعى فى تشكيل الأحداث السياسية. من ثم، يقدم لنا سيمبين صياغة درامية سينمائية جديدة غير غربية. يخبرنا الفيلم بالصراع بشكل تام تقريبا من حيث التعارضات المكانية بين الجماعات. التعارض الأول طبعا بين المستعمِرين والقرويين. إن تقسيم العمل التقليدى (النساء يزرعن الأرز، والرجال يحاربون) يترجم إلى علاقات مكانية من خلال الفصل بين الجماعتين. تخفى النساء الأرز فى الأحراش، ويأسرهن الفرنسيون فى ميدان القرية. والرجال الذين يحرمون من الوصول إليهن يحبسون وهم يتجادلون فى هياكل الأرباب الذين يبدو أنهم قد تخلوا عنهم، مما يثير الانقسام داخل صفوفهم (بين دعاة القتال ودعاة المهادنة). وهكذا يمثل الفعل الدرامى بين هاتين الجماعتين، لا بين شخصيات فردية تمثلها أو تجسد قيمها. يركز الفيلم بحسم على الصراع المركزى بين المستعمِرين وأهل القرية، ويقدمه دون إضفاء للصبغة الشخصية على القضايا، وهو ما تصطبغ به دائما المعالجات الغربية لموضوعات القهر ووحشية الاستعمار الكولونيالى.

أما فيلم «سيدو» فيوضح كيف أن أسلوب التمرد الفردى الذى يمكن أن يكون بؤرة الاهتمام فى الغرب، يمكن أن يؤدى فى السينما الإفريقية إلى التهميش، بل

حتى إلى الإقصاء حرفيًا من السرد الروائى. نعرف فى مرحلة مبكرة أن ماديور فاتيما فول، ابن أخى الملك، شخصية مهمة، لأنه وريث الملك بحكم القانون الإفريقى التقليدى. وحين يخسر الوريث هذا المنصب بحكم شريعة المسلمين التى فرضت حديثًا، ينبذ عقيدة المسلمين التى دخل فيها بعجرفة. لكن على الرغم من عودته إلى ثوبه التقليدى، فإنه يقصى عن أى دور فى المجتمع المحلى ولم تعد له كلمة مسموعة فى البلاط الملكى. وعلى الرغم من أنه يجسد فى شخصه (بالشروط الغربية)الكثير من الجوانب المهمة للصراع الذى يدور فى الفيلم، فإن دوره ينتهى فعليًا فى فيلم سيمبين فور أن يخسر دوره فى المجتمع المحلى. حين يستولى الإمام على المقاليد باسم الله، يختفى ماديور فاتيما فول ببساطة من الخمس وأربعين دقيقة الأخيرة من السرد الروائى، حيث لم يعد له دور يلعبه كمجرد فرد[١٤]. إن استخدام جماعة لا فرد للعب دور البطولة يؤدى لا محالة إلى بطء فى السرعة والإيقاع اللذين يسيران حسب مقياس دقيق. يمكن أن تكون حياة الفرد عرضة لحدوث تغيرات فجائية، إلا أن الجماعات تتحول بمعدل أكثر بطئًا بكثير عبر الزمان، استجابة لقوى اجتماعية، واقتصادية، وسياسية طويلة المدى. تدور أحداث فيلم «معسكر ثياروييى» (١٩٨٨) فى عام ١٩٤٤، وهو صورة أخرى للجماعة، لكنها صورة أكثر تقليدية. فى هذه المرة، تعود فرقة من الرماة (الجنود الأفارقة الذين حاربوا فى صف فرنسا) إلى إفريقيا الخاضعة للاستعمار الكولونيالى، وهم يرتدون زيًا أمريكيًا موحدًا، وأحذية أمريكية ذات رقبة، وهى ملابس ترمز إلى روحهم المستقلة. يلقى هؤلاء الجنود فى البداية ترحيبًا بمقدمهم فى معسكر الاستقبال، لكن الفرنسيين سرعان ما يغشونهم ويهينونهم لأنهم يريدون اختزالهم إلى مجرد «أفراد من أهل البلد الأصليين». وينتهى الأمر بجنود الرماة المحبطين إلى القبض على ضابط فرنسى برتبة لواء ويحاولون التفاوض معه. ويطلق الرماة سراح الضابط حين يعطيهم كلمة شرف، لكنه لا يستطيع طبعا تحمل مثل هذه الإهانة، ويرسل إليهم دباباته فى الساعة الثالثة صباحا. وينتهى الفيلم بمجموعة جديدة من المجندين الأفارقة يقتادون إلى أوروبا ليحاربوا لفرنسا معركتها. توجد روابط واضحة تربط بين موضوع فيلم معسكر ثياروييى وموضوعات أفلام عثمان سيمبين المبكرة فجميعها لديها نفس الموقف القوى ضد الاستعمار

الكولونيالى. لكن الفعل متوقع، وهو يمضى متثاقلا بعض الشيء عبر وقت العرض الذى يبلغ طوله ساعتين وعشرين دقيقة. وعلى الرغم من أن معظم النقاد قد تقبلوا الفيلم باعتباره قصة واقعية أساسًا وحكاية تفضح حكم الاستعمار الكولونيالى،فإن ناقدين أمريكيين لفتا الانتباه إلى وجود بعض ما ينافى الدقة التاريخية فى الفيلم. يذهب كينيث و. هارو إلى أن الجنود الذين كانوا يقودون الدبابات هم أنفسهم سنغاليون[١٥]، أما جوزيف جوجلر فقد يبدو مساندا لشكوك هارو، لكنه يصرح بشكل قاطع بأنه «بالنسبة للدبابات، لم يكن للفرنسيين أى دبابات فى غرب إفريقيا فى عام ١٩٤٤»[١٦].

وقد عرضت آخر ثلاثة أفلام أخرجها عثمان سيمبين عرضا عاما بعد أن بلغ سن التاسعة والستين، وهى تشكل ثلاثية فيلمية فضفاضة عن «حكايات البطولة اليومية». الأفلام شديدة الاختلاط ببعضها البعض من حيث موضوعاتها وأثرها على المتفرج، لكن عثمان سيمبين أخرجها كلها بنفس الطريقة المستقيمة (سرد روائى يمضى حسب التسلسل الزمنى للقصة، مع مجموعات من المشاهد الاسترجاعية (الفلاش باك) أو مشاهد الأحلام المتناثرة فى الفيلم، تميزها علامات واضحة عن السرد الزمنى المتتابع. وهذه الأفلام الثلاثة أفلام احتفالية أساسًا، تغيب عنها إلى حد بعيد السخرية اللاذعة التى تميزت بها دراسات سيمبين المبكرة للحياة المعاصرة، حتى عند مواجهة الدين والخرافة. صور فيلم «جيلوار» (١٩٩٢) عن سيناريو كتب خصيصًا للشاشة، على عكس أفلام سيمبين المبكرة التى أعدت عن أعماله الأدبية، وبعد ظهور الفيلم حول سيمبين السيناريو إلى رواية ونشرها فى قالبها الروائى فى عام ١٩٩٦، مع كلمة موجزة تقول: «قصة خرافية إفريقية عن إفريقيا القرن الحادى والعشرين، مهداة لأطفال القارة». وقد لاحظ ديفيد موراى أنه بينما صار الكثيرون فى الغرب متشائمين بشأن إمكانية إيجاد حلول نهائية لمشاكل إفريقيا، إلا أن عثمان سيمبين «يظل مثابرا على الالتزام بمثله الماركسية، وقد استمرت أعماله فى تناول المسائل السياسية والاجتماعية التى تواجهها إفريقيا فى الزمن الحديث، وإن كان بأسلوب فيه شيء من المباشرة»[١٧]. يتجلى هذا هنا فى رفض سيمبين لبرامج

المعونة الدولية لإفريقيا. يتتبع فيلم «جيلوار» المصاعب التى تنشأ بين طائفتين حين يدفن جثمان ناشط إفريقى اسمه بيير هنرى ثيون (واسم الشهرة له جيلوار) بطريق الخطأ فى مدافن المسلمين. ومع تصاعد الخلاف، تنكشف الانقسامات الاجتماعية للمجتمع السنغالى. وتنكشف أيضا تناقضات حياة جيلوار نفسه (من خلال سلسلة من المشاهد الاسترجاعية «الفلاش باك»)، مثل رفضه للمعونة الأجنبية على الرغم من قبوله للعيش على ما تكسبه ابنته من عملها بالدعارة. وسيمبين يحترم الطائفة المسيحية على الرغم من معتقداته الماركسية، لكنه أقل احترامًا للقرويين المسلمين، الذين يصورهم باعتبارهم جماعة عنيفة تجرى وراء الأوهام. والنتيجة أن التسامح ينتصر انتصارًا مغرقا فى الصمت: فجميع من يناضلون من أجل السلام يوبخهم رؤساؤهم، ويدعى قائد سياسى محلى استحقاقه للنجاح، وهو أحد المسئولين عن توزيع الأغذية التى تأتى على سبيل المعونة الأجنبية كما لو كانت هدية شخصية منه للناس. لا يدع أسلوب سيمبين فى أفلامه الأخيرة أى مجال للغموض أو التشويق، لكن هذا الفيلم عمل سينمائى ملتزم.

أما فيلم «فات-كينى» (٢٠٠٠) فيركز على حالة النساء فى السنغال المعاصرة. يرى سيمبين أنه «لا مستقبل لإفريقيا بدون النساء. لكنهن أكثر من يتأثر بالفقر والعولمة»[١٨]. بطلة الفيلم فات-كينى امرأة ولدت فى عام استقلال السنغال، وشقت طريقها لتمتلك محطة بنزين، على الرغم مما لاقته من مصاعب كثيرة. تتذكر فات-كينى حياتها الماضية فى اليوم الذى نال فيه طفلاها شهادة البكالوريا، ومن ضمن ما تتذكره الرجال الذين تخلوا عنها تباعًا (فى لقطات استرجاعية «فلاش باك» واضحة). وهى تتعامل فى الحاضر مع تحديات الحياة اليومية المباشرة، وتوقع بالرجال الذين قابلتهم فى الماضى ما يستحقونه من قصاص عادل، وتتزوج زوجًا جديدًا. و جو الفيلم فى عمومه يشبه إلى حد بعيد المسلسلات التليفزيونية الناطقة بالفرنسية ذات الحيوية والحبكة المحكمة.

أما فيلم« الحماية/ مولاد» (٢٠٠٢) فقد صور فى بوركينا فاسو بطاقم مكون من أفراد من جميع أنحاء إفريقيا، وهو فيلم أكثر أهمية، يحكى عن قرية يتعكر صفو

سلامها بوصول أربع فتيات صغيرات هاربات من احتفالية ختانهن. توفر كولى آردو القوية ملجأ للفتيات ('الحماية/ مولاد» المذكورة فى عنوان الفيلم)، وهى التى حمت ابنتها أماساتو من التشويه الجنسى منذ سنوات مضت. لكن عجائز القرية ذوات العقلية التقليدية يقفن فى صف فرقة من الخاتنات مكونة من سبع نساء ويحاولن مقاومة الأفكار الجديدة، حتى أنهن يجعلن زوج كولى آردوا يجلدها علنًا. يشهد أحد الغرباء الفوضى التى عمت القرية، وهو جندى سابق تحول إلى تاجر واسمه ميرسينييه، ويؤدى تدخله فى النهاية إلى قتله بيد عصبة من القرويين. لكن نساء القرية يحافظن على تضامنهن مع بعضهن البعض ضد الممارسات الوحشية التقليدية (والتى ما زالت تجرى فى ثمانية وثلاثين بلدا من بين الأربعة وخمسين دولة الأعضاء فى الاتحاد الإفريقى)، بل إنهن يكسبن بضعة رجال فى صف قضيتهن. وينتهى الفيلم بموكب دعائى واضح، حيث ترقص النساء بتحدٍ وهن يتغنين برفضهن للطرق التقليدية. ويتضح موقف سيمبين من الصدام بين تقليدين (الختان وإغاثة الملهوف)، فى فيلم تتردد فيه صراحة أصداء النزعة التربوية التى ميزت أفلامه المبكرة، مثل فيلم «الفتاة السوداء».

ولنتجه الآن إلى بلدان المغرب العربى لنرى أحوالها فى ستينيات القرن العشرين، حيث سنجد أن الوضع فى **الجزائر** -كما وضحه رضا بن سامية- يطرح تحديات كبيرة على الفنانين والمثقفين فى أعقاب حرب التحرير. فمن جهة، كانت «جذور الجماهير الشعبية قد خلعت من تربتها الثقافية إلى حد أن مجرد فكرة «الجمهور» كانت تبدو كما لو كانت ترفًا، أو فى أفضل الأحوال هدفًا يصعب الوصول إليه»[19]. ومن جهة أخرى كان على بعض الفنانين أن يقرروا ما العناصر التى يجب أن يستخدموها فى محاولتهم لإعادة بناء ثقافة قومية، هل هى «الماضى المنسى؟ أم أطلال الذاكرة الشعبية؟ أم الفلكلور؟ أم التقاليد؟ لا شيء من كل هذا يحمل فى طياته ما يكفى من القوة والترابط ليجعله مرتكزًا ثابتًا لثقافة قومية تستحق هذا الاسم»[20]. لكن الاختيار كان سهلا نسبيًا بالنسبة للمخرجين الجزائريين الرواد فى ستينيات القرن العشرين، حيث إن العديد منهم كانت لهم روابط شخصية وثيقة مع الكفاح من أجل التحرر.

كان الفرنسيان رينيه فوتييه وجاك شاربى كلاهما ناشطين فى جبهة التحرير الجزائرية FLN، كما تعاون أحمد راشدى (المولود فى عام ١٩٣٨) مع فوتييه فى وحدة السينما التابعة للجيش، أما محمد لاخضر حمينة (المولود فى عام ١٩٣٤) فقد عمل مع وحدة السينما التابعة للحكومة المؤقتة فى المنفى بتونس. بل إن محمد سليم رياض (المولود فى عام ١٩٣٢) استطاع استغلال تجربته كسجين فى فرنسا كأساس لفيلمه الطويل الأول «الطريق» (١٩٦٨). لقد اتفقت رغبة هؤلاء المخرجين فى تناول الماضى الكولونيالى مع احتياجات حكومة هوارى بومدين الجديدة ومطالبها تماما، وكان بومدين قد استولى على السلطة فى انقلاب عسكرى فى عام ١٩٦٥.

أهم فيلمين من الأفلام الجزائرية فى ستينيات القرن العشرين هما فيلم «فجر الملعونين» (١٩٦٥) من إخراج أحمد راشدى، وهو فيلم تجميعى ركبت لقطاته بأسلوب ألمعى يوضح صور النضال ضد الاستعمار الكولونيالى فى طول إفريقيا وعرضها، وهى صور عنيفة فى أغلب الأحوال، لم يكن بمقدور الجزائريين أن يروها أثناء سنوات الحكم الفرنسي؛ وفيلم «رياح الأوراس» (١٩٦٦) للمخرج محمد لاخضر حمينة، وهى دراسة محكمة لعائلة دمرتها الحرب. وقد لاحظ ميلود ميمون أن «المشاهد التى تتحرك فيها الأم فى فيلم «رياح الأوراس» لمحمد لاخضر حمينة بجوار السور المصنوع من الأسلاك الشائكة، الذى يصطف خلفه المساجين الجزائريون بوجوههم المعذبة الكادحة، تستعيد فى لقطة تتبعية واحدة كل عناصر المعالجة الدرامية التى استجمعها التاريخ[٢١]».

وقد أخرج أحمد راشدى ولاخضر حمينة فى نهايات ستينيات القرن العشرين وفى سبعينياته مزيدًا من الأفلام المهمة عن حرب التحرير، وكانت تلك الأفلام فى هذه المرة بميزانيات ضخمة. أعد فيلم «الأفيون والعصا» (١٩٦٩) لأحمد راشدى عن رواية لمولود معمرى. يبدأ الفيلم بمشاهد الجزائر حين كانت ترزح تحت قهر الفرنسيين، متتبعا بطله الدكتور بشير لازرج عائدا إلى قرية نائية من قرى القبائل حيث تعيش عائلته المقسمة، فشقيقه الأصغر يحارب فى صفوف جبهة التحرير الجزائرية، بينما يتعاون شقيقه الأكبر مع الفرنسيين. صيغت الأحداث المؤدية إلى تدمير القرية

صياغة درامية مؤثرة إلى أقصى حد، لكن راشدى اعترف بوجود «نقاط ضعف وتنازلات للجمهور»[٢٢]. وكانت النتيجة تبسيطا لرواية مركبة، تجاهل «ما يعانيه مثقف جزائرى من كرب وتناقضات، مع إخلاصه الواضح للحرب على الرغم من يأسه»[٢٣]. وقد خدم استخدام اللغة العربية للبطل (الذى ينتمى للبربر أيضا) الرغبة الإيديولوجية للدولة فى تصوير الجزائر ككيان موحد عربى بالكامل.

أخرج لاخضر حمينة بعد ذلك فيلمين أقل قدرًا عن النضال ضد الاستعمار الكولونيالى، أحدهما فيلم «حسن طيرو» (١٩٦٨)، وهو حكاية كوميدية عن رجل صغير القدر ضئيل القيمة يلتحق بالمقاومة بالصدفة البحتة، والآخر فيلم «ديسمبر» (١٩٧٢)، الذى يحكى قصة بعين ضابط فرنسى، كما أخرج الفيلم المعترف به عموما باعتباره تحفته السينمائية، ألا وهو فيلم «وقائع سنين الجمر» (١٩٧٥). كان هذا الفيلم الملحمى أول فيلم عربى أو إفريقى يفوز بالسعفة الذهبية فى مهرجان كان السينمائى، وتقدر تكلفته بما يعادل اثنى عشر ضعفا لميزانية الفيلم الجزائرى الطويل العادى، وقد أخرجه حمينة للاحتفال بالذكرى السنوية لبداية حرب التحرير الجزائرية فى ١ نوفمبر ١٩٥٤. صور هذا الفيلم على شريط من مقاس ٧٠ مللى، فهو فيلم مشهود متميز تقنيا، لكن استخدامه لموسيقى فخمة تشبه فى أسلوبها موسيقى أفلام هوليود من تأليف المؤلف الموسيقى الفرنسى فيليب آرتوى يحرمه من الإحساس بمذاق وطنى خاص. يتتبع السرد الروائى للفيلم الأحداث وصولا إلى عام ١٩٥٤، مضفرا قصتين متوازيتين فى بعضهما البعض، قصة المجنون الحكيم (يلعب دوره المخرج نفسه بحماس فائق)، وقصة أحمد، وهو شخصية مصطبغة تمامًا بالصبغة الأسطورية، وهو مزارع ناجح أمى، وحرفى ماهر، ومبارز أسطورى لا يشق له غبار. يصف لاخضر حمينة الفيلم بأنه «رؤية شخصية»[٢٤] -تسمح بتجاهل بعض الحقائق التاريخية- وينتهى الفيلم بنهاية غريبة على فيلم قصد به أن يكون ملحمة للوعى الوطنى، إذ ينتهى بموت متواز لكل من البطلين، فى اللحظة التى كاد فيها النضال من أجل التحرر يسير قدما. إن فيلم «وقائع سنين الجمر» فيلم مدهش، حتى ولو كان فيلما يكتنفه الغموض، فهو فيلم احتجاج غنائى أكثر منه فيلم دراسة تاريخية واضحة[٢٥].

لم يستطع لاخضر حمينة الإمساك بزمام نفس التأثير فى أفلامه التالية، على الرغم من رغبته الواضحة فى أن يجد فيلماه اللذان أخرجهما فى ثمانينيات القرن العشرين جمهورًا من المشاهدين على المستوى الدولى. فيلم «عاصفة الرمال» (١٩٨٣) يحكى قصة مجتمع محلى ريفى منعزل يمزقه عنف الذكور، ويتميز بمعاناة نسائه. وفيلم«الصورة الأخيرة» (١٩٨٦) على عكس ذلك، فهو كما يقول لاخضر حمينة سيرة ذاتية، استدعاء لذكريات تجارب طفولته. تدور أحداث الفيلم فى قرية جزائرية فى عام ١٩٣٩، على مشارف اندلاع الحرب العالمية الثانية، ويعرض ما سببه وصول الآنسة بوير من تفكك فى القرية، وهى معلمة وفدت إلى القرية من المدينة الكبيرة.

وربما كان أحمد راشدى أكثر نجاحًا فى أعماله المتأخرة. قدم راشدى وجهة نظر ثاقبة فى حياة المهاجرين فى باريس فى فيلمه «على فى بلاد العجائب» (١٩٧٩). يحكى هذا الفيلم قصة بطله الذى يعيش فى شقة ضيقة مشتركة مع صديقين تحت حكم قواعد مشددة: لا نساء، لا حيوانات، لا زيارات، لا تدفئة، لا روائح منبعثة من المطبخ، ولا موسيقى عربية. يعمل على سائق ونش، وهو يضع فلسفته الخاصة من موقعه المرتفع فى برج الونش الذى يعمل فيه:

> افتح عينيك وانظر إليهم، لكن لا تتمادى إلى درجة أن تحكم عليهم.
> إن نظرتك سطحية. لقد نظروا إلينا بدورهم، دون أن يحاولوا فهمنا.
> وبهذا اتسعت الفجوة بيننا. انظر، لكن لا تندفع فى الحكم عليهم.

وحين يحاول على التدخل كى ينقذ رجلا رآه يعانى من أزمة قلبية، يعامله جيران هذا الشخص ذوو البشرة البيضاء على أنه الغريب الذى تسبب فى موت الرجل، القاتل. وبعد خمس سنوات من هذا الفيلم قدم راشدى معالجة ساخرة لبيروقراطية جبهة التحرير الجزائرية بعد الاستقلال فى فيلمه «طاحونة السيد فابر» (١٩٨٤)، الذى يقدم موضوعه بسخرية لاذعة ورائعة، وهو آخر أفلامه حتى يومنا هذا. تدور أحداث الفيلم بعد عام من الاستقلال فى بلدة نائية، أكبر مشكلاتها سقوط بقرة فى بئر، أو وقوع حارس مرمى فريق كرة القدم المحلى فى قصة حب تعيسة، يعرض الفيلم عواقب زيارة مدبرة يقوم بها شخص صاحب مقام رفيع من الجزائر العاصمة

لتلك البلدة. وتنقلب حياة البلدة رأسًا على عقب، وتؤمم الطاحونة القديمة التى يديرها رجل فرنسى من مواليد الجزائر من أنصار جبهة تحرير الجزائر، ويأتى تأميمها بلا معنى، وتثار خلافات هائلة بين السكان المحليين والموظفين الرسميين الذين أرسلوا إليها من الجزائر العاصمة، لكى يخلقوا صورة خيالية تمامًا للبلدة. ولا يمكن أن توجد مسافة أوسع من التى صورها الفيلم تفصل ما بين البيروقراطية المركزية التى تسعى لتطبيق المبادئ الاشتراكية والمجتمع المحلى القروى الذى لم تصله بعد أدنى علامات التقدم. الفيلم سخرية قاسية من أعمال الحكومة الجزائرية، لكنه مسل إلى أقصى حد فى معظم أجزائه.

تتردد أصداء النهج الجزائرى فى تونس فى أعمال الرائد عمر خليفى (المولود فى ١٩٣٤)، والذى خرج من معطف الحركة التونسية لهواة السينما دون أن يتلقى تعليما مهنيا رسميا، وعمل فى بداياته فى السياق الحكومى الذى يتسم باللامبالاة. أخرج خليفى ثلاثية فضفاضة تدور أحداثها فى مراحل متنوعة من «الثورة» التونسية، هى: فيلم «الفجر» (١٩٦٦) الذى تدور أحداثه فى عام ١٩٥٤، مع خاتمة تعرض عودة القائد الوطنى الحبيب بورقيبة إلى تونس فى ١ يونيو ١٩٥٥؛ ثم فيلم «المتمرد» (١٩٦٨) الذى يلقى نظرة على الماضى حين حدث الكفاح الداخلى ضد الاستبداد فى ستينيات القرن التاسع عشر؛ وفيلم «الفلاجة» (١٩٧٠) الذى يتتبع مراحل الكفاح من أجل التحرر والصراع الذى حدث بعد الاستقلال مع الفرنسيين من ١٩٥١ إلى ١٩٦١ . لا يشبه عمر خليفى معاصريه الأكثر التزامًا، فقد أراد أن يخرج أفلامًا «تعيد إحياء هويتنا الوطنية وتجددها فى آن واحد» و «يكون لها معنى عند الشعب التونسى، وارتباط بتاريخه» وتشكل فى نفس الوقت «تسلية للمتفرجين»[٢٦]. وبعد أن درس عمر خليفى القهر الذى تتعرض له النساء فى فيلمه «صرخات» (١٩٧٢)، الذى يعتبر أفضل أفلامه على صعيد واسع، انقطع عن العمل بالإخراج السينمائى لمدة أربعة عشر عاما قبل أن يعود أخيرا إليه بموضوعه القديم الذى يتناول قصة المقاومة فى فيلمه «التحدى» (١٩٨٦).

سبعينيات القرن العشرين

تعززت مقامات المخرجين فى سبعينيات القرن العشرين، سواء منهم أبناء البلدان الإفريقية الواقعة شمال الصحراء الكبرى أو الواقعة جنوبها بوفود مخرجين جدد أصغر سنا، يميلون إلى الابتعاد عن الماضى واستكشاف حقائق المجتمع المعاصر بعد الاستقلال. لم يكن معظمهم مهتمًا بالتجربة الرسمية. وكانوا يشعرون عادة أن ما واجهوه من التشكك فى العالم أهم من صياغة هياكل روائية مجددة (على الرغم من أننا سنرى فى الفصل السادس أن قليلا من أهم رموز هذا الجيل حاولوا السير وفقا للنهجين كليهما).

أعظم ثلاث شخصيات ظهرت فى غرب إفريقيا الفرانكفونية هم الموريتانى ميد هوندو الذى يعيش فى باريس، والمالى سليمان سيسى والمخرجة السنغالية صافى فاى. ولد هوندو فى موريتانيا فى عام ١٩٣٦، لكنه يقيم فى باريس منذ عام ١٩٦٩، وقد بدأ عمله فى السينما بفيلمه «سوليل أو» (١٩٧٠) الذى يتميز بالتجديد الشديد. سنناقش هذا الفيلم فى الفصل السابع، كما سنناقش فيلمه الروائى الطويل الثانى «جزر الهند الغربية» (١٩٧٩). وقد أخرج هوندو فيما بين هذين الفيلمين الطويلين سلسلة من الأفلام التسجيلية خلال السنوات الأولى من سبعينيات القرن العشرين، بدأها بفيلم ضخم (مدته ساعتان ونصف) وهو خليط من الروائى والتسجيلى على نحو فيه شيء من عدم التنظيم، عنوانه «الجديان السوداء(*)، جيرانك» (١٩٧٣). أثار هذا الفيلم الكثير من القضايا حول الهجرة، والاستغلال، والثقافة (بما فيها مشكلات السينما الإفريقية). اتبع الفيلم تقنية الكولاج، التى تجمع بطريقة غير مرتبة إلى حد بعيد بين عناصر الخطاب المباشر، وسينما الحقيقة ومشاهد يمثلها ممثلون، وهو فيلم قوى جدا. ينتهى الفيلم بالنداء على أسماء مكتوبة فى قائمة بمن قتلوا فى أحداث عنصرية وبدعوة متحمسة للتضامن. وبعد ذلك أخرج هوندو فيلمين تسجيليين -الفيلم الطويل

(*) عنوان الفيلم باللغة الإنجليزية The Black Wogs, Your Neighbors، وكلمة Wog الواردة فى العنوان كلمة عامية بريطانية تطلق على الملونين تعبيرا عن الاحتقار والاستهانة. (المترجمة).

الملون «لدينا جميعا ما يكفى من الموت لننام» (١٩٧٦) وفيلم «البوليساريو- شعب يشهر السلاح» (١٩٧٨)، عن كفاح شعب غرب الصحراء الإفريقية الكبرى (المساحة الصحراوية الشاسعة التى تقع بين موريتانيا والمغرب)، الذين ناضلوا أولًا للتحرر من حكم الاستعمار الكولونيالى الإسبانى ثم لتجنب إلحاقهم بالمغرب. هذان الفيلمان عملان من أعمال الدعاية السافرة لجبهة البوليساريو، تسمح للمحاربين من أجل الحرية بتقديم قضيتهم والاحتفاء بها بالأغانى والرقصات.

الفيلم الروائى الطويل الثالث لميد هوندو هو «ساراوونيا» (١٩٨٦)، وقد كان ثمرة سنوات من الإعداد وتحقق إخراجه أخيرا بفضل حكومتى فرنسا وبوركينا فاسو. تدور أحداث الفيلم فى تسعينيات القرن التاسع عشر وهو معد عن رواية لعبد الله مامانى. الفيلم له أبعاد ملحمية وقد كان أول فيلم يصور بتقنية السينما سكوب (الشاشة العريضة) فى المنطقة الواقعة جنوب الصحراء الإفريقية الكبرى. عمل فى إنتاج الفيلم فريق من جنسيات متعددة، وهو ناطق بعديد من اللغات (يستخدم الفيلم لغات الديولا، والبيهل، والتاماشيك علاوة على الفرنسية والفرنسية المبسطة العامية التى يتحدثها الجنود الفرنسيون السود، والتى يسميها هوندو بذكـــاء شديـــد «الأبيض الصغير»[٢٧]. يحكى فيلم «ساراوونيا» وقائع المقاومة النموذجية التى قادتها الملكة الوثنية لشعب الأزناس فى وجه القوات الفرنسية القوية المدججة بالسلاح التى عاثت فسادًا فى طول إفريقيا وعرضها، مهددة كل من يقف فى طريقها بالقتل والاغتصاب والحرق. لكن الفيلم ليس مجرد قصة ملكة فردية وإنجازاتها، بل يرسم خريطة لآثار الغزو الفرنسى على الشعوب الإفريقية جميعها، بما فى ذلك المسلمون الذين كانوا تحت قيادة أمير سوكوتو (الذين يتحالفون مع الفرنسيين) والطوارق الذين يعيشون فى الصحراء الكبرى (والذين تفككت حياتهم). وساراوونيا نفسها ليست قائدة عسكرية بقدر ما هى شخصية أسطورية تتحرك داخلة إلى السرد الروائى وخارجة منه، وهى تعيش فى أغنيات مداحيها (المعروفين باسم الجريوت) وتلهم أتباعها بسمعتها بقدر ما تلهمهم بوجودها. عولجت مشاهد الطقوس الإفريقية بأسلوب خطابى كلوحات شديدة الوقار، مع تصوير موقع الأحداث من منظور أمامى

عن وعى ذاتى. الفيلم لا يحكى مجرد قصة بسيطة مدهشة، بل يقدم فيه هوندو تفسيرًا دراميًا للوحدة الجمعية لقوات الوثنيين والمسلمين ضد جيش الغزاة الأشرار، الذى يتحلل تحت الضغوط التى مارسها عليه قائده الفرنسى المتغطرس بسبب طموحاته الشخصية. لقد كان المخرج واثقا من نفسه وهو يتعامل مع مصادره، وكان متمكنا من الإحساس بسرعة الفيلم وإيقاعه، ومتحكما فى تدفق السرد الروائى الملحمى، مما وضعه فى مقدمة صفوف المخرجين الأفارقة المعاصرين.

«ساراوونيا» هو تحفة ميد هوندو السينمائية،وحتى لو كانت أفلامه التى تلت ذلك الفيلم ذات وقع أضعف، إلا أنها تتميز بالانتقائية، وهى: «الضوء الأسود» (١٩٩٤) الذى يحكى عن المعاملة غير القانونية التى تعامل بها حكومة فرنسا المهاجرين؛ و «وطنى» (١٩٩٧)، وهو فيلم كولاج تسجيلى عن أثر البطالة على العائلات البيضاء والسوداء فى باريس، و«فاطمة» (٢٠٠٤)، وهو دراما روائية عن الأحداث التى تنجم عن اغتصاب ضابط صف سنغالى يعمل فى القوات الفرنسية لفتاة جزائرية فى عام ١٩٥٧، وهذه القوات مسئولة عن «تطهير» منطقة الجبال من رجال حرب العصابات.

فى نفس الوقت، أنجز المخرج المالى سليمان سيسى (المولود فى عام ١٩٤٠) ثلاثة أفلام متتالية من أهم أفلام الفترة ما بين ١٩٧٥-١٩٨٢، تأثرت كلها بدراسته فى معهد السينما الروسى بموسكو لمدة ثلاث سنوات. كان تعلمه للسينما وتدربه عليها فى هذا المعهد أمرًا شديد الأهمية، إذ جعل له نظرة نقدية متأثرة بالمفاهيم الماركسية عن التحليل الطبقى، أثرت بدورها فى أفلامه الطويلة الثلاثة الأولى، وهى دراسة لمالى الحديثة. تتناول الأفلام الثلاثة جميعها قضايا اجتماعية: مشكلات أمَّ غير متزوجة تدفع فى النهاية للانتحار فى فيلمه «الفتاة» (١٩٧٥)، وتداخل حيوات الناس المنقسمين إلى طبقات لكن رابطة القرابة تربطهم فى فيلمه «العمل» (١٩٧٧)، والدور الذى يلعبه الطلبة الذين يعيشون تحت حكم عسكرى فاسد فى فيلمه الريح (١٩٨٢). يوجد دائما لدى سليمان سيسى اهتمام بتقديم طيف واسع من الاتجاهات المتباينة، القائمة على أساس الفوارق الطبقية والفوارق بين الأجيال، وكثيرا ما يكون

السرد الروائى لديه شديد التركيب فى استكشافه لمتناقضات المجتمع الإفريقى المعاصر. تقدم الأفلام تصويرًا شديد الثراء لمواقع أحداثها، وتبرز الجوانب المادية للحياة، سواء كانت كدح العمال فى المصنع فى فيلم« العمل»، أم الطلبة الذين يدخنون الحشيش فى فيلم «الريح». لكن على الرغم مما يبديه سليمان سيسى من الثبات على عقد العزم على تقديم صورة واقعية للحياة الإفريقية، فإن واقعيته لا تمنع من تقديم أحداث وشخصيات رمزية (فبطلة فيلم «الفتاة» فتاة صماء، وكاناسايا العجوز فى فيلم «الريح» يصير غير قابل لاختراق الرصاص لجسمه على نحو شبيه بالمعجزات). ويتزايد وجود لحظات من الخيال فى أفلام سيسى، مثل بعض المشاهد الأخيرة من فيلم «الريح» وفيلمه الروائى الطويل «الرابع» «الضوء بأكمله». إن أعماله الأولى تحليلية لكنها ليست مخططة، وواقعية لكنها مليئة بدراما حية، وهى تسجل العمل الصعب لمخرج معروف وسط المشاهدين الأفارقة، يقدم معلومات عن مالى المعاصرة، ويكشف عنها لجمهور أوسع خارج إفريقيا.

وكما كانت أفلامه الأولى أول أفلام إفريقية تواجه مباشرة حياة الطبقة العاملة فى الحضر، فإن فيلمه«الريح» هو أيضا أول فيلم ينظر بجدية فى أعمال السلطة فى المجتمع الإفريقى الذى يرزح تحت حكم عسكرى. يعيش أبطال سيسى (وهم طلبة شبان) فى عالم حديث لا مراء فى حداثته، يميزه صدام الأجيال، وأنواع الضغوط التى تتعرض لها الطلبة فى أثناء الامتحانات فى ظل نظام تعليمى فاسد، وما يصيبهم من إحباط وحزن حين تتهاوى أوهامهم المثالية، وما يجدونه من مزج بين الإخلاص والخيانة عندما يتعرض تضامنهم مع بعضهم البعض للاختبار. و على الرغم من تعاطيهم للمخدرات وما يثيرونه من قلاقل فى الحرم الجامعى، فإنهم يحتفظون بجوهر براءتهم، حيث إن سيسى قد ابتكر شخصيات مركبة يمكن أن يتجلى فيها تماما ما فى زمنها من التباس. كما أنه حريص على أن يضع الشباب فى سياق يجعلهم ضد القيم والمعتقدات التقليدية الإفريقية. و على الرغم من أن معظم الفيلم قد صور بواقعية وثيقة ودقيقة، وأن رسالته موجهة إلى الحاضر، فإن سليمان سيسى لا يتوقف عند هذا المستوى من الملاحظة الخالصة، فتحليله الاجتماعى ثرى بدرجة تكفى

ليحتوى على أفعال رمزية خالصة، مثل الصور الرمزية للبراءة والنقاء التى ظهرت فى بداية الفيلم ونهايته. كما أن أسلوبه غير مباشر، بما يجعله ينتقل بلا مجهود إلى مشاهد الأحلام أو حتى لحظات فيها خروج عن الواقعية بمعنى الكلمة. يشير العنوان إلى «الريح»، والريح التى تهب فى هذا الفيلم هى قوة التغيير التى توقظ عقول الرجال. وبعد هذا النجاح العالمى، أخذ عمل سيسى منعطفا مميزا حين أخرج أشهر أفلامه، «الضوء» (١٩٨٧)، وهو فيلم مجدد بحق سنتناوله فى الفصل السابع.

وقد عاد سليمان سيسى بعد ذلك إلى الأسلوب الواقعى، وعودته إلى هذا الأسلوب تثير المزيد من الخلاف. فيلم «التوقيت المحلى» (١٩٩٥) أحد ثلاثة أفلام أخرجها مخرجون فرانكفونيون فى جنوب إفريقيا فى منتصف تسعينيات القرن العشرين (الآخران هما: جان بييرp بيكولو وإدريسا ويدراوجو). هذا الفيلم الناطق بلغات متعددة تتجلى فيه طموحات الوحدة الإفريقية؛ حيث يرجع أصله إلى القصة الملحمية التى تحكى عن نمو البطلة ناندى حتى تصل إلى النضج، والتى تستوعب رحلاتها الفصل العنصرى فى جنوب إفريقيا، وثقافة غرب إفريقيا، وتضور أهل الصحراء الكبرى جوعًا. لكن الغريب أن سيسى الذى انفصل عن جذوره المالية و لغة البامبارا التى يتكلمها قومه يبدو غير مستريح للمنعطفات الكثيرة والاتجاهات الجديدة التى يأخذها سرده الروائى ويبدو على غير المتوقع منه ساذجا فى افتراضاته السياسية.

أما أهم أحداث السنغال فى سبعينيات القرن العشرين فهى ظهور أول مخرجة فى وسط إفريقيا، وهى صافى فاى (المولودة فى ١٩٤٣)، والتى درست الإثنوغرافيا (علم وصف المجتمعات البشرية) والإخراج السينمائى فى باريس، وكان أول عمل لها فى مجال السينما حين ظهرت فى فيلم «شيئًا فشيئًا» لجان روش. وفيلمها «رسائل من قريتى» (١٩٧٥) يرتكن صراحة على قالب الرسالة منذ بدايته، مع افتتاحه بالتحيات المعتادة ودعوتنا «لقضاء لحظة» مع المخرجة وعائلتها. وينتهى الفيلم بإهداء لجد المخرجة الذى ظهر فى الفيلم وتوفى بعد انتهاء تصويره بأحد عشر يوما. فيلم «رسائل من قريتى» له نغمة فريدة، فهو شخصى لكنه متباعد، حيث

إن دراسات فاى فى باريس تجعلها تضع الاستجابات الفورية التى يبديها أهل قريتها فى السياق الواسع للقضايا التى تشكل حياتهم. القضية الأساسية لديهم هى الضرائب التى جذبت المزارعين إلى اقتصاد النقود، ودفعت الشبان إلى البحث عن عمل فى المدينة وجعلت الفلاحين يزرعون الفول السودانى ليبيعوه للحكومة بدلا من أن يزرعوا الطعام لأنفسهم. تؤكد صافى فاى فى هذه الصورة الشخصية على أهمية التقاليد والأعراف، والإيقاع الرتيب لمرور الأيام والإحساس بالجماعة المحلية والعون المتبادل فى القرية. وإذا كانت رغبة شابين فى الزواج تشكل عنصرًا (روائيًا) مهمًا فى الفيلم، فثانى عنصر مهم فيه هو طقس التجمع اليومى تحت الشجرة فى القرية، حيث يتجادل الرجال فى قضايا اليوم. إن فيلم «رسائل من قريتي»، بصوره التى بالأبيض والأسود والتعليقات المتناثرة فيه يرسم صورة حية للحياة اليومية فى قرية إفريقية، مستكشفًا المناطق المختلفة للمسئوليات المتكاملة للرجال والنساء. وقد شرحت صافى فاى أن فيلمها وثيقة تراها ضرورية لطفلتها (ولأصدقائها)، حتى لا تحرمهم من هويتهم الإفريقية.

فيلم «تعال واعمل/ فادجال» (١٩٧٩) هو الفيلم الطويل الثانى لصافى فاى الذى تدرس فيه قريتها، وقد ساعدتها فى ذلك مرة أخرى وزارة التعاون الفرنسية، لكن هذا الفيلم صور بالألوان. يركز الفيلم على الحكى الشفهى ويسمح لأهل القرية بسرد قصصهم ووصف المشكلات التى يواجهونها فى عالم متغير. يوضح الفيلم القول المأثور لأمادو هامبتى با بأن موت رجل عجوز فى إفريقيا يضاهى احتراق مكتبة. ويلاحظ بيتى إيلرسون أن «صافى فاى حين عادت لمجتمعها المحلى فى سيرر كباحثة، دهشت إذ وجدت أن المؤرخين الشفهيين فى قريتها يمكنهم أن يقتفوا أثر سبعة عشر جيلا ليحكوا تاريخهم»[٢٨]. ثم أخرجت صافى فاى تسعة أفلام تسجيلية قصيرة أخرى فى العقد التالى قبل أن تتجه لإخراج فيلمها الروائى الطويل «موسان» (١٩٩٦). على الرغم من اعتماد هذا الفيلم على أساطير قرية سيرر وأعرافها الاجتماعية، فإن جميع جوانبه كانت من بنات خيال مخرجته صافى فاى. أخرجت صافى فاى هذا الفيلم حين كانت ابنتها فى الرابعة عشرة من عمرها، وهو يحكى

قصة فتاة إفريقية فى الرابعة عشرة من عمرها، وهى فتاة جميلة، وطاهرة، وبريئة. وقد شرحت فاى هذه الشخصية فقالت:

> أردت أن تكون أجمل النساء فتاة إفريقية ... إنها تبدو كما لو كانت لا تنتمى لهذا العالم، لأنها باهرة الجمال. كل العالم يحبها، بما فى ذلك شقيقها. إنها شديدة الطهر والجمال، لكنها لا يمكن أن تبقى فى هذا العالم لأن أرواح من ماتوا أو رحلوا من قديم الزمان ستأتى لتأخذها[٢٩].

حقا، لقد ماتت موسان حين منعوها من الزواج من الرجل الوحيد الذى أحبته بصدق، فالتحقت بالأسلاف. لا تقدم فاى فى هذا الفيلم تقسيمًا صارمًا بين الروائى والتسجيلى، لكن كما يلاحظ إيلرسون، ظل العنصر الثابت الوحيد فى جميع أفلامها «تقديم صورة تمثل حقائق الواقع فى إفريقيا»[٣٠].

كانت صافى فاى أول امرأة فرانكفونية تكمل إخراج فيلم طويل، لكنَّ امرأتين أخريين أخرجتا فيلمين طويلين فى بحر سنتين، هما: «النوبة» (١٩٧٨) من إخراج الروائية الجزائرية آسيا جبار (والذى سنناقشه فى الفصل السابع)، «وفاطمة ٧٥» (١٩٧٨)، وهو الفيلم الطويل الأول لمخرجته التونسية سلمى بكار (المولودة فى عام ١٩٤٥). فيلم سلمى بكار دراسة للنساء فى تاريخ تونس، وهو يحتوى -مثل فيلم صافى فاى السابق- على مشاهد تسجيلية وأخرى من أداء ممثلين. أخرجت سلمى بكار أول فيلم طويل روائى بالكامل لها بعنوان «الرقصة الأولى» فى سنة ١٩٩٥، وقد قالت عن فيلمها الأول إنه موجه للنساء، و«النساء التونسيات على وجه الخصوص»، ومضت تقول: «أتمنى أن أتمكن من عرضه على من لا يذهبن عادة إلى دور العرض السينمائى، لأخرج به من دائرة السينما التقليدية، لأقدمه كمقدمة للنقاش مع النساء»[٣١].

وقد اختار مخرجو الجزائر فى ستينيات القرن العشرين صنع أفلام مذهلة عن الكفاح من أجل الاستقلال، لأن الموضوع كان يدخل فى دائرة اهتماماتهم المباشرة.

ومن هنا تأتى قوة الكثير من الأفلام التى أنتجت فى هذه الفترة. لكن الجيل التالى لهم من المخرجين الأصغر سنا كانوا مرغمين على اختيار هذا الموضوع نفسه، سواء كان يدخل فى دائرة اهتماماتهم أم لم يكن. يوضح أحمد راشدى هذا الوضع، وهو الذى شغل رئاسة المؤسسة التابعة للدولة التى احتكرت الإنتاج السينمائى، ألا وهى الديوان الوطنى للتجارة والصناعة السينماتوغرافية بالجزائر من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣. ادعى راشدى فى حوار أجرى معه فى عام ١٩٧٠ أن مخرج السينما فى الجزائر ملك. كل المخرجين يمكنهم عمل الفيلم الذى يريدون إخراجه، طالما لدى الواحد منهم ما يريد قوله»، ويضيف قائلا من موقفه الإدارى:

> لقد كرسنا السنوات الأولى من سينمانا لتوضيح كفاحنا من أجل التحرر، وقد كان كفاحًا بطوليًا. وقد أدى هذا بالمخرجين إلى اكتساب وعى ثورى. كانت تلك مرحلة، ولم تكن نهاية المطاف. سنصنع المزيد من الأفلام عن حرب التحرير. سنبدأ فى يوم ما إخراج سلسلة من الأفلام الاجتماعية. لكن نظرا للمرحلة التى نمر بها، لابد أن يبدأ أى مخرج سينمائى جزائرى بإخراج فيلم عن الحرب[٣٢].

وهكذا نجد أن الأفلام الجزائرية الاثنى عشر الطويلة الأولى أو نحو ذلك قد تناولت جميعها الحرب، وهذا أيضا ما فعله ستة مخرجين جدد فى الأجزاء التى أخرجوها للمرة الأولى فى فيلمين روائيين طويلين جماعيين عن الحرب فى ستينيات القرن العشرين. وقد استمر صنع أفلام ذات قصص تقليدية عن الحرب خلال سبعينيات القرن العشرين؛ بل ظل إنتاج هذه الأفلام مستمرا حتى عام ١٩٩٣، حين أخرج المونتير راشد بن علال فيلمه الطويل الوحيد «يا أولاد».

وقد كانت ردود فعل النقاد الجزائريين عموما خشنة تجاه معظم أفلام الحرب التى أنتجت فى ستينيات القرن العشرين وسبعينياته. ورد فعل أحمد بجاوى مثال نموذجى لهذا، حين ذهب إلى أن الأفلام الجزائرية «عجزت عمليا فى السنوات العشر التى تلت الاستقلال عن إنتاج عمل تاريخى أو شرح من الذى اختار أن يحارب مثلا، وقبل كل شيء، لماذا اختار من حاربوا أن يحاربوا»[٣٣]. وحين انتقلت

بؤرة اهتمام السينما الجزائرية إلى الثورة الزراعية فى ١٩٧٢، أكدت على شيئين: فمن جهة، ركزت على النضال أثناء فترة الاستعمار الكولونيالى، بتناولها لموضوعات مثل الضرائب الباهظة، ومصادرة الأراضى، وطرد الفلاحين، والتجنيد الإجباري؛ ومن جهة أخرى، أجرت دراسات فيلمية للوضع المعاصر، تؤكد على المداخل الإيجابية الجديدة. وعموما، أخمد صوت دراسات الوضع المعاصر بسبب القيود الإنتاجية والرقابية (بما فيها الرقابة الذاتية على النفس). لكن بعض الدراسات عن فترة الاستعمار الكولونيالى كانت قوية، وأهمها فيلم «نوة» (١٩٧٢)، وهو الفيلم الوحيد لمخرجه عبد العزيز طولبى (من مواليد ١٩٣٧). تدور أحداث هذا الفيلم فى عام ١٩٥٤، وهو يسهب فى تناول تفاصيل وقع قمع الحكم الفرنسى الكولونيالى على الفلاحين؛ فمن ضرائب باهظة مع سجن الذين يعجزون عن الدفع بسبب فقرهم المدقع، إلى طرد الفلاحين من أراضيهم ومصادرتها، وتجنيدهم إجباريًا فى الجيش (ليحاربوا فى الهند الصينية). والذين يقهرون الفلاحين قهرًا مباشرًا جزائريون أثرياء متعاونون مع الفرنسيين (القادة أو شيوخ القبائل). وينتهى الفيلم بموتهم بأيدى المتمردين الذين يقفون ضد الاستعمار الكولونيالى، والذين يظهرون مع تكشف الأحداث الروائية. يقول كلود ميشيل كلونى عن حق إن فيلم «نوة» «يظل أحد أهم أفلام السينما العربية الجديدة، فيلم يوضح أن طاقمًا قليلا يمكنه صنع فيلم ملحمى، فيلم يبدو أداة ثقافية وسياسية خارج المقارنة»[٣٤].

لكنَّ المخرجين الجزائريين عموما تحولوا إلى صياغات هوليود الكلاسيكية المجربة والمختبرة للأفلام الروائية، كرد فعل على أوضاع الإنتاج لديهم وكانت نتائج هذا التحول شديدة الاختلاط. الأسلوب السائد فى السينما الجزائرية التى تديرها الدولة هو اللهجة التربوية الواعية، التى تصور الوحدة القومية التامة فى حرب التحرير وتمدح المزايا التى لا تبارى لمشروع الإصلاح الزراعى لسبعينيات القرن العشرين. جبل هذا الأسلوب على عدة نقاط ضعف، هى: المانوية (النزعة التى ترى العالم فى شكل ثنائيات متضادة)، و الأبطال الذين لا تشوبهم شائبة، والأشرار النمطيون والنهايات التى يمكن توقعها. لكن لطفى محرزى يرى أن هذه

الأفلام قد خدمت الوظيفة الإيديولوجية للتعتيم على مشهد الحاضر: «عبادة أبطال حرب التحرير وملاحمها، تشبه بالضبط الأفلام التجارية، من حيث إنها تجعل المشاهد الجزائرى ينصرف عن الحقائق الجديدة لواقع مجتمعه، التى يحكم عليها بأنها تنقصها التناقضات»[٣٥]. ولا يدهشنا أن جماهير المتفرجين الجزائريين «لم يتمكنوا من التعرف على أنفسهم فى الصور المشوهة التى قدمتها السينما الجزائرية للنضال»[٣٦].

وقد لاحظت رتيبة حاج موسى أن السبعينيات أيضا كان سنوات «بدأت فيها السينما الجزائرية فى تناول مشكلات اجتماعية مثل أزمة الإسكان، والبطالة، والمشكلات التى يواجهها الشباب والنساء» وفى السبعينيات أيضا أنشئت الصور الأولى للجزائر فيما بعد الاستعمار الكولونيالي»[٣٧]. كان لقليل من هذه الأفلام وقع شديد على المشاهدين الوطنيين أو العالميين، لكن يوجد فيلم يمكن أن يمثل هذه الأفلام، هو «ليلى والآخرون» (١٩٧٨) للمخرج سيد على مازيف (من مواليد ١٩٤٣). يحكى الفيلم قصة امرأتين تعيشان حياتين متوازيتين، هما ليلى العاملة بأحد المصانع ومريم ابنة المدارس، وهما تعيشان فى نفس البلوك السكنى. لا ينتقص الفيلم من قدر التعصب الذكورى الذى تواجهه المرأتان فى حياتهما اليومية، لكنَّ كلتيهما تخرج وقد تعززت مكانتها الشخصية، فتقود ليلى إضرابًا فى المصنع الذى تعمل فيه، وترفض مريم الزواج من الرجل الذى تريد أسرتها فرضه عليها. يعرض الفيلم المصاعب التى تواجهها النساء فى المجتمع الجزائرى بصورة حيوية، لكنه يستحيل أن يكون نقدًا للمجتمع الجزائرى «الاشتراكي»؛ فالمصنع الذى يؤذى عاملاته ملكية شخصية لصاحبه الذى يرغم على مواجهة اللوائح الحكومية التى وضعت لصالح العمال. ربما كان فيلم «ليلى والآخرون» تصريحًا اجتماعيًا، لكنه يستحيل أن يكون نقدًا اجتماعيًا.

وقد اتخذت أيضا خطوات مترددة فى كل من المغرب وتونس فى بدايات سبعينيات القرن العشرين نحو سينما ملتزمة اجتماعيًا تستكشف قضايا معاصرة. ظهر عدد من المخرجين توحدهم الرغبة فى عرض رأى مغاربى عن المجتمع المغاربى، معظم

هؤلاء المخرجين تلقوا تأهيلا من معاهد السينما الرسمية، لكن أعمالهم ستسير فيما بعد فى اتجاهات مختلفة. أول فيلم مهم هو «حكاية بسيطة كهذه» (١٩٧٠) لعبد اللطيف بن عمار، خريج معهد الدراسات السينمائية بفرنسا (الإيديك)، وهو فيلمه الطويل الأول، وكان باكورة تبشر باقتراب ظهور العديد من مخرجى سبعينيات القرن العشرين. علق بن عمار على فيلمه قائلا إنه أراد أن يتأمل فى حضارتنا، التى كثيرا ما نظرنا إليها بعين الآخر: الغرب»[٣٨]. وفى فيلمه الثانى «سيجنان» (١٩٧٤)، يشرع بن عمار فى إلقاء سؤال كثيرا ما يتجاهله مخرجو الجزائر: لماذا يصير المحارب محاربًا ولا يصير شيئًا آخر؟ تدور أحداث فيلم «سيجنان» فى ١٩٥٢، فى ذروة المعارضة للفرنسيين، ويقتفى أثر قصة مزدوجة من قصص الهزيمة. يعرض الفيلم قصة كمال، الذى تحول إلى متطرف بعد أن قرأ يوميات والده الذى قتل، ويقتل كمال وهو يناضل من أجل عمال المناجم المضربين، بينما تستسلم محبوبته أنيسة لزواج فرض عليها بالقوة من رجل أكبر سنا من كمال وأكثر منه ثراء. ويصل الفيلم إلى ذروته القوية من خلال القطع المتداخل بين مصيريهما المتشابهين.

تلا ذلك إنتاج عدة أفلام متتالية فى تونس والمغرب، نظر كل منها بحماس حقيقى مشبوب فى أحد جوانب المجتمع المغاربى بعد الاستقلال. فيلم «وَغَدًا؟» (١٩٧٢) من إخراج التونسى براهيم باباى (من مواليد ١٩٣٦)، وقد تخرج هو الآخر فى معهد الدراسات السينمائية بفرنسا (الإيديك)، يركز على الجفاف وما نتج عنه من هجرة الريفيين لقراهم. الفيلم -كما يتضح من عنوانه- لا يقدم أى حل لبطله الذى اقتلع من جذوره، وقد قصد به مخرجه أن يكون صيحة تحذير للسياسيين ومن يتولون مقاليد السلطة من مشكلات المجتمع التونسى. عرض الفيلم على نطاق واسع وحظى بثناء كبير، لكن باباى اضطر للانتظار لحوالى عشرين عاما قبل أن يتمكن من إتمام فيلمه الثانى «ليلة السنوات العشر» (١٩٩١). أما فيلم «ألف يد ويد» (١٩٧٢) فهو الفيلم الأول للمخرج المغربى سهيل بن بركة (من مواليد ١٩٤٢) الذى درس السينما فى إيطاليا (فى المركز التجريبى) وعمل مساعدا للمخرج بيير باولو بازولينى. هاجم الفيلم استغلال الغرب للعمال الذين ينسجون السجاد المغربى الذى يثمنه المشترون

الأجانب بثمن مرتفع. وكان فيلمه الطويل الثانى «لن تقع حرب البترول» (١٩٧٤) فيلما سياسيا هو الآخر، سيتبع هذه المرة الطريقة المعاصرة لإيف بواسيه وكوستا جافراس، وقد عزز من هذه المقارنة استخدام بن بركة لممثلين أوروبيين. الفيلم الطويل الثالث لسهيل بن بركة هو «عرس الدم» (١٩٧٧)، الذى أعده عن مسرحية جارثيا لوركا ولعب بطولته إيرين باباس ولوران تيرزييف، وكان علامة على تحول المخرج من داعية قومى ملتزم إلى مخرج لأفلام للسوق الدولية. ففيلم «آموك» (١٩٨٢) مثلا نسخة مفككة ومقتبسة من رواية «ابكِ يا وطنى الحبيب» لآلان باتون دون الإشارة إلى مصدر الاقتباس، الذى ينظر فى الفصل العنصرى فى جنوب إفريقيا. عقب ذلك، سعى سهيل بن بركة لكسب مشاهدين من مختلف أنحاء العالم لأفلامه، بينما صار فى نفس الوقت شخصية مهيمنة فى وطنه المغرب، إذ رأس مركز السينما المغربيCCM ، وهو مؤسسة تابعة للدولة، وظل فى منصبه حوالى خمسة وعشرين عاما، كما امتلك شركته الخاصة للإنتاج، والعرض والتوزيع. وقد أخرج بن بركة مؤخرًا أفلامًا تاريخية ضخمة: «طبول النار» (١٩٩١)، و«ظل الفرعون» (١٩٩٦)، و«عشاق موجادور» (٢٠٠٢)، وهى أفلام تمتعت بميزانيات لا يمكن لبقية مخرجى المغرب أن ينالوها إلا فى أحلامهم، لكنها لم تحقق إلا نجاحًا دوليًا محدودًا.

من الأفلام السياسية الأصيلة الأخرى لسبعينيات القرن العشرين فيلم يركز هذه المرة على حياة العمال المهاجرين إلى فرنسا، هو «السفراء» (١٩٧٥)، للمخرج التونسى ناصر قطارى (من مواليد ١٩٤٣). يتناول الفيلم مشكلات وتحديات التضامن ضد العنصرية ويقدم دراسة قوية ومخلصة لحياة العمال المهاجرين إلى فرنسا. يستمد الفيلم عنوانه الذى يحمل مفارقة ساخرة من كلمات أحد السياسيين الذى يخاطب العمال عند مغادرتهم لبلدهم متجهين إلى أوروبا، ولا يعكس العنوان أبدا وضعهم الفعلى هناك. الفيلم له خط روائى قوى يتتبع تحول الجماعة من الاهتمامات الفردية إلى الصداقة الحقة، وبعد حالتى قتل عنصريتين، تنتقل الجماعة إلى التحرك السياسى. لكن على الرغم من الخصائص الجيدة الواضحة لهذا الفيلم الطويل الأول لناصر قطارى، اضطر إلى الانتظار لمدة خمسة وعشرين عاما حتى يخرج فيلمه الثانى.

من الأفلام الأخرى لعقد السبعينيات التى لها قوة إدانة حقيقية فيلم «شمس الضباع» (١٩٧٧)، وهو الفيلم الطويل الأول لمخرجه التونسى رضا الباهى (من مواليد ١٩٤٧). يهاجم الفيلم وقع صناعة السياحة على مجتمع قروى تونسى، واضطر مخرجه لتصويره فى المغرب (بجوار أغادير)، وأتى معظم تمويله من شركات الإنتاج المشترك الهولندية. يوضح الفيلم الحرب غير المتكافئة إطلاقا بين طموحات رأس المال الأجنبى (الألمانى) الذى تدعمه الحكومة التونسية للتحديث، وبين صيادى السمك المحليين الحريصين على الحفاظ على طريقة حياتهم التقليدية. تنتعش أحوال اللصوص والانتهازيين، بينما يرغم الفقراء الشرفاء على اللجوء للعمل بالدعارة فى مواجهة الوقع الأجنبى. وربما كانت الكلمة الأخيرة متروكة للشخصية التى تعاود الظهور مرارًا وتكرارًا فى الأدب العربى والسينما العربية، شخصية «العبيط» الذى تتجسد فيه البصيرة الحقة على حين غرة. وبعد ذلك، سعى رضا الباهى إلى الوصول لجمهور دولى، لكن نجاحه فى هذا المسعى كان محدودًا، وقد توسل إلى هذه الغاية بإخراج فيلمه «الملائكة» (١٩٨٤) الناطق باللغة العربية بلهجة مصرية، ثم باختيار ممثلين فرنسيين للعب الأدوار الرئيسية لفيلميه «الشمبانيا المرة» (١٩٨٨)، و«الخطاف لا يموت فى القدس» (١٩٩٤). أما أحدث أفلامه «الصندوق السحرى» (٢٠٠٢) فهو على عكس ذلك، لأنه عمل من أعمال السيرة الذاتية إلى حد بعيد، يحكى عن اكتشاف أحد الأطفال للسينما.

أما الفيلم الأول للمخرج المغربى أحمد المعنونى فهو «الأيام، الأيام» (١٩٧٨)، الذى يأخذ بنهج أقرب للأسلوب التسجيلى، وربما كان يعكس ما درسه المخرج من علوم اقتصادية. الفيلم دراسة عن فلاح شاب، يأمل فى تحقيق استقلاله ولا يرى إلا طريقة واحدة لفعل ذلك: الهجرة إلى أوروبا. الفيلم قائم على بحث أجراه المخرج لمدة ثلاثة أشهر ثم صوره بطاقم من المعهد القومى للفنون المسرحية ببلجيكا، حيث درس المعنونى السينما. كان هدفه صنع « صورة «من الداخل» إذا جاز لنا القول» و«السماح لعالم الفلاحين بتمثيل نفسه»[٣٩]. يحقق الفيلم قوته الشعرية بفضل تصميم المخرج على أن يعكس فيلمه إيقاع الخبرة الحياتية للفلاحين. وبعد ذلك أتم

المعنونى صنع فيلم تسجيلى اسمه «الحال» (١٩٨١)، عن فرقة الموسيقى الشعبية الشهيرة ناس الغيوان، لكنه لم يخرج أى أفلام روائية طويلة أخرى.

وربما كان فيلم «عزيزة» للمخرج عبد الطيف بن عمار خاتمة هذه السلسلة من الأفلام الواقعية المغاربية التى أنتجت فى سبعينيات القرن العشرين، وهو يركز على أوضاع النساء، وعرض بالفعل فى عام ١٩٨٠. الفيلم ينظر مباشرة فى أحوال تونس المعاصرة، ويحكى قصة أسرة انتقلت من المدينة القديمة إلى الضواحى الجديدة. تتباين نتائج هذا الانتقال: فصحة الأب تتدهور، ويفشل الابن فى عمله، لكن هذا العالم الجديد يقدم لابنة الأخت عزيزة -التى تعيش مع هذه الأسرة منذ وفاة والدها- تحدى الاستقلال الذى ترغب فى خوض غماره. تكمن قوة بن عمار فى التفاصيل التى تشكل المشاهد، مثل المشهد الذى يغنى فيه الأب مع عائشة، صديقة عزيزة الجديدة (وهى ممثلة تليفزيونية) أغنية من أغانى عشرينيات القرن العشرين للمغنية حبيبة مسيكة، أو عندما تتقاسم عزيزة مع الابن السكير المهزوم لحظة حنو. المخرج يقدم عمومًا صورة حية وحساسة للتوترات الموجودة داخل الأسرة وبين جيرانها الجدد. تذهب عائشة إلى الخليج بحثًا عن سعادة مشكوك فيها مع «أمير» عابر، لكن عزيزة تبقى فى ضواحى تونس، ضعيفة لكنها مثابرة.

NOTES

1. Teshome H. Gabriel, Foreword to Nwachukwu Frank Ukadike, *Questioning African Cinema: Conversations with Filmmakers* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), pp. ix–x.
2. Reprinted in Ibrahim M. Awed, Dr Hussein M. Adam and Lionel Ngakane (eds), *First Modadishu Pan African Film Symposium* (Mogadishu: Mogpafis Management Committee, 1983), pp. 109–10.
3. Raphaël Millet, '(In)dépendance des cinémas du Sud &/vs France', *Théorème 5*, Paris, 1998, p. 174.
4. Stuart Hall, 'Cultural Identity and Cinematic Representations', *Framework 36*, London, 1989, p. 69.
5. Ibid.
6. Ibid., p. 70.
7. Ibid.
8. Ibid.
9. Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth* (Harmondsworth: Penguin, 1967), pp. 178–9.
10. Françoise Pfaff, *25 Black African Filmmakers* (New York: Greenwood Press, 1988), p. 243.
11. Ousmane Sembene, quoted in Françoise Pfaff, *The Cinema of Ousmane Sembene* (Westport: Greenwood Press, 1984), p. 123.
12. For reaction to the film, see David Murphy, *Sembene: Imagining Alternatives in Film and Fiction*, (Oxford: James Currey and Trenton, NJ: Africa World Press, 2000), pp. 75–9.
13. Laura Mulvey, 'The Carapace that Failed: Ousmane Sembene's *Xala*', in *Fetishism and Curiosity* (London: BFI & Bloomington: Indiana University Press, 1996), p. 120.
14. For a fuller discussion of *Ceddo*, see the chapter 'The Group as Protagonist: *Ceddo*', in Roy Armes, *Action and Image: Dramatic Structure in Cinema* (Manchester: Manchester University Press, 1994), pp. 155–70.
15. Kenneth W. Harrow, '*Camp de Thiaroye*: Who's That Hiding in Those Tanks, and How Come We Can't See Their Faces', *Iris* 18, Iowa, 1995, pp. 147–52.
16. Josef Gugler, 'Fact, Fiction, and the Critic's Responsibility', in Françoise Pfaff (ed.), *Focus on African Films* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), p. 73.
17. Murphy, *Sembene*, p. 187.
18. Ousmane Sembene, internet interview , www.africultures, 30 April 2003.
19. Réda Bensmaïa, *Experimental Nations:, Or, the Invention of the Maghreb* (Princeton: Princeton University Press, 2003), p. 12.

20. Ibid., p. 11
21. Mouloud Mimoun, 'Pour une fusion des regards', in Mouloud Mimoun (ed.), *France-Algérie: Images d'une guerre* (Paris: Institut du Monde Arabe, 1992), p. 26.
22. Ahmed Rachedi, interview in Mouny Berrah, Victor Bachy, Mohand Ben Salama and Ferid Boughedir (eds), *Cinémas du Maghreb*, Paris: *CinémAction* 14, 1981, p. 72.
23. Denise Brahimi, 'A propos de Tala ou *L'Opium et le bâton* du roman au film', Paris: *Awal* 15, 1997, p. 66.
24. Mohamed Lakhdar Hamina, interview in Berrah et al., *Cinémas du Maghreb*, p. 70.
25. For a detailed analysis of this film, see Roy Armes, 'History or Myth: *Chronique des années de braise*', in Ida Kummer (ed.), *Cinéma Maghrébin*, special issue of *Celaan* 1: 1–2, 2002, pp. 7–17.
26. Omar Khlifi, interview, in Berrah et al., *Cinémas du Maghreb*, p. 171.
27. Med Hondo, interview, in *Monthly Film Bulletin* 55: 648, London, January 1988, p. 10.
28. Beti Ellerson, 'Africa through a Woman's Eyes: Safi Faye's Cinema', in Françoise Pfaff (ed.), *Focus on African Films* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), p. 192.
29. Safi Faye, in Nwachukwu Frank Ukadike (ed.), *Questioning African Cinema* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), p. 34.
30. Ellerson, 'Africa through a Woman's Eyes', p. 191.
31. Selma Baccar, in Touti Moumen, *Films tunisiens: Longs métrages 1967–98*, (Tunis: Touti Moumen, 1998), p. 72.
32. Ahmed Rachedi, cited in Guy Hennebelle (ed.), *Les Cinémas africains en 1972* (Paris: Société Africaine d'Edition, 1972), p. 115.
33. Ahmed Bedjaoui, 'Silences et balbutiements', in Mouloud Mimoun (ed.), *France-Algérie: Images d'une guerre* (Paris: Institut du Monde Arabe, 1992), p. 35.
34. Claude Michel Cluny, *Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes* (Paris: Sindbad, 1978), p. 320.
35. Lotfi Maherzi, *Le cinéma algérien: Institutions, imaginaire, idéologie* (Algiers: SNED, 1980), p. 279.
36. Ibid., p. 278.
37. Ratiba Haj-Moussa, 'The Locus of Tension: Gender in Algerian Cinema', in Kenneth W. Harrow (ed.), *With Open Eyes: Women and African Cinema*, (*Matutu*, 19) (Amsterdam and Atlanta, GA: Rodopi, 1997), p. 50.
38. Abdellatif Ben Ammar, interview, in Berrah et al., *Cinémas du Maghreb*, p. 182.
39. Ahmed al-Maânouni, interview, in Berrah et al., *Cinémas du Maghreb*, pp. 228–9.

٦- الكفاح الفردى

كانت الستينيات سنوات البناء، سنوات وضع الأشياء فى مكانها المناسب ... وتزداد النظرة النقدية بوضوح فى سبعينيات القرن العشرين، مع التأكيد على المشكلات الاجتماعية لتلك الفترة؛ وفى نفس الوقت، تزداد السينما نضجا فى النواحى التقنية. ويأخذ الفرد اليد العليا خلال ثمانينيات القرن العشرين.

طاهر شيخاوى[1]

مقدمة

نفهم الاهتمام الشديد للمخرجين الأفارقة فى ستينيات القرن العشرين وسبعينياته بإظهار إفريقيا من منظور إفريقى، عقب حقبة طويلة من الاستعمار الكولونيالى، وبجعل مشاهديهم يرون الأشياء بعين جديدة بأن يعرضوا لهم على الشاشة حقائق الحياة اليومية المحيطة بهم. وهم بذلك يستدعون المشاهدين لإدراك وضعهم الاجتماعى والتاريخى. ومع خفوت النغمة التربوية المبكرة، صارت الواقعية التى أخذوا بها قريبة من أسلوب الواقعيين الجدد فى السينما الإيطالية، يعرضون الفقر لكشفه وإثارة التعاطف مع الفقراء، لا للتحريض على التحرك ضده. وبقدر ما ركزت السينما على الفرد، كانت تركز عليه من حيث فشله فى التأقلم مع التحديات التى يطرحها عليه الصدام الأوسع بين التقاليد والحداثة. أما ما قد يكون مثيرًا للدهشة فهو أن هذا الموقف نفسه ظل مستمرًا بلا تغيير تقريبًا حتى يومنا الحاضر بالنسبة لأغلبية المخرجين الأفارقة. وقد أتت ثمانينيات القرن العشرين وتسعينياته بطرق لتعميق هذا المدخل الواقعى الأساسى عن طريق إظهار مزيد من الاهتمام بالشخصية الفردية،

واتخاذها موقفًا أكثر تشككًا، يعى القضايا السياسية بقدر ما يعى القضايا الاجتماعية. وقد قدم طاهر شيخاوى عرضا عاما لسينما بلدان المغرب العربى، وهو عرض له علاقة أيضا بسينما البلدان الواقعة جنوب الصحراء الكبرى، لاحظ فيه أنه:

> كان علينا أن ننتظر حتى ثمانينيات القرن العشرين كى يأخذ التطور بعدًا فرديًا مصحوبًا بقدر أكبر من التحرر من القيود الاجتماعية والإيديولوجية. ويأتى من هذا المزيد من الإلهام الداخلى، والمزيد من الاستثمار فى الذاتية. وننتقل من الملحمة الوطنية، ومن سبعينيات القرن العشرين فصاعدًا ننتقل من التمثيل النقدى للواقع الاجتماعى، إلى صور تمثيلية أقل ميلا لكل هذا، وإلى مزيد من الوعى بالهزيمة[٢].

ربما استمر الرواد فى البلدان الواقعة جنوب الصحراء الكبرى فى تصويرهم الملحمى، لكنهم يضعون فيه نغمة حميمية جديدة، مصحوبة بنقد اجتماعى-سياسى أشد حدة، وإن كان لم يزل طفيفا، تظهر هذه النغمة مثلا عند ميد هوندو فى فيلمه «ساراوونيا» (١٩٨٣) وعند عثمان سيمبين فى فيلمه معسكر «ثياروي» (١٩٨٨)، وتزداد هذه النغمة وضوحًا فى أعمال المخرجين الجدد، مثل فيلم «جيلى» (١٩٨١) للمخرج كرامو لانسينيه فاديكا من ساحل العاج وفيلم «نيامانتون» (١٩٨٦) للمخرج شيخ عمر سيسوكو من مالى.

ثمانينيات القرن العشرين

يتضح هذا التحول من الملاحم الوطنية بأوضح صوره فى الجزائر، حيث يتنحى المدخل الملحمى الذى أخذ به الرواد (أحمد راشدى فى فيلمه/ الأفيون والعصا وعلى وجه الخصوص محمد لاخضر حمينة فى فيلمه/ وقائع سنين الجمر)، مخليًا الطريق للنغمة الحميمة تمامًا لدى إبراهيم تساكى، الذى فاز بالجائزة الأولى (حصان

ينتجا(*) فى مهرجان واجادودو للسينما الإفريقية فى ١٩٨٥، بعد حوالى عشر سنوات من فوز لاخضر حمينة بالسعفة الذهبية فى مهرجان كان. ولد تساكى فى عام ١٩٤٦، وأخرج فيلمه الطويل الأول «أبناء الريح» (١٩٨١) فى سياق عمله فى قسم الجريدة السينمائية فى الديوان الوطنى للتجارة والصناعة السينماتوغرافية بالجزائر، الذى التحق به بعد أن أتم دراسته فى المعهد القومى للفنون المسرحية ببلجيكا. وقد صنع فيلمه بفريق من زملائه وبقدر ضئيل جدا من المال، وهو فيلم مكون من ثلاث قصص منفصلة طول كل منها ست وعشرون دقيقة، يربطها موضوع الفيلم، وهو التجارب التى يمر بها الأطفال، عن طريق استخدام نفس الممثل الصغير (وهو ابن شقيق المخرج) فى القصص الثلاث، وبتكرار نفس المقطوعات الموسيقية المصاحبة لمشاهدها. موضوعات القصص الثلاث شديدة الاختلاف -زوال الأوهام الشخصية، والكفاح لفهم الصور التليفزيونية الآتية من عالم شديد الاختلاف، والقدرات الإبداعية للأطفال فيما يصنعونه من قطع من السلك وبقايا الأشياء- لكن رؤية الطفولة من منظور شخصى جدا يوحد بين هذه القصص. يرسى هذا الفيلم أيضا النغمة الأسلوبية لجميع أفلام تساكى، حيث لا يستخدم الحوار عمليًا، ويتجنب التعليق المصاحب من خارج الكادر.

ومضى المخرج بهذا الاهتمام بالصمت خطوة أخرى فى فيلمه الطويل الثانى، وهو أفضل أفلامه، «حكاية لقاء» (١٩٨٣)، وهو فيلم طويل موَّله الديوان الوطنى للتجارة والصناعة السينماتوغرافية بالجزائر بشكل أفضل من سابقه. يقوم ببطولة هذا الفيلم طفلان فى الرابعة عشرة من عمرهما، وهما أصمان أبكمان، أتيا من خلفيتين شديدتى الاختلاف (فالولد ابن فلاح جزائرى، أما البنت فابنة مهندس بترول أمريكى). لكنَّ الطفلين ينجذبان لبعضهما البعض بفعل إعاقتهما المشتركة، ويقوم بينهما تواصل حقيقى، باستخدام لغة الإشارة وإظهار تصرفات متبادلة دالة على الكرم. كانت تلك

(*) حصان ينتجا (فى النص الإنجليزى Etalon de Yennenga) سمى بهذا الاسم تيمنًا بأميرة أسطورية إفريقية تعتبر الأم التى انحدر منها شعب موشى الإفريقى، وهو تمثال حصان ذهبى يمنحه مهرجان واجادوجو السينمائى ببوركينا فاسو باعتباره جائزته الكبرى. (المترجمة)

لحظة فريدة لهما، تنتهى بشكل حاد حين ينقل والد الطفلة إلى حقل بترول آخر. الفيلم أساسًا دراسة لفردين نجحا فى إقامة حوار بينهما دون كلمات، كما أن المخرج يعتبر فيلم «حكاية لقاء» تعليقًا على المجتمع الحديث: «كلما يسرت التكنولوجيا الحديثة التبادل، سواء عن طريق السفر عن طريق الجو أو نقل صورة يمكن رؤيتها فى مونبلييه والجزائر فى نفس الوقت، يزداد انطباعى عن أن هذه التكنولوجيا تفصل بيننا»[3]. وأتم تساكى ثلاثيته غير الرسمية بفيلم «أطفال النيون» (١٩٩٠)، الذى يحكى قصة عواطف الحب والغيرة -التى تنتهى بالعنف- بين جماعة من أبناء عرب شمال إفريقيا الذين يعيشون فى فرنسا (البَرَع)(*)، أحدهم طفل أصم أبكم. هذا الفيلم من إنتاج مركز الفيلم الفرنسى القومى، ولا يستخدم إلا جمل حوار قليلة متفرقة باللغة الفرنسية، فهو -كما يعترف تساكى- فيلم فرنسى[4]. ويبدو أن هذا الفيلم لم يوزع، أو وزع على نطاق ضيق، وكان فيلمه الأخير.

أما محمد رشيد بن حاج (من مواليد ١٩٤٩) فاتبع مسارًا مختلفًا جدًا. درس بن حاج الهندسة المعمارية والإخراج السينمائى فى باريس وهو يعيش حاليا فى إيطاليا. بدأ بن حاج عمله بأسلوب هادئ، يقارب أسلوب تساكى، فى فيلمه «وردة الرمال» (١٩٨٩)، الذى يحكى قصة شاب كسيح يعيش مع شقيقته الحسناء زينب فى واحة نائية تقع فى الصحراء السرمدية التى تبعد مئات الكيلومترات عن مدينة الجزائر. لقد فقد موسى ذراعيه، لكنه يعيش حياة مكتملة، فجيرانه القلائل الذين يقابلهم يقبلونه بلا قيد ولا شرط. لكن توازن حياة موسى لا يستقر، إذ يستسلم لليأس مع رحيل زينب، وفقدانه لمحبوبته مريم. الفيلم فى معظمه فيه لمسة براءة شاعرية، على الرغم من نهايته، وقد نجح الفيلم ورحب به جمهور واسع بفضل رقة تعامل بن حاج مع ممثليه، ودقة استخدامه للكاميرا، وجمال أسلوبه البصرى. فيلم «زهرة الرمال» إنتاج مشترك مع المركز الجزائرى لفن وصناعة السينما، وهو هيئة تابعة للدولة، لكنه يركز على

(*) يعرف هؤلاء الناس اختصارا باسم البَرَع، وهى كلمة مكونة من مقلوب كلمة عرب صكتها مترجمة هذا الكتاب كمقابل للفظ العامى الفرنسى الذى يطلق عليهم beur، وهو مقلوب كلمة عرب باللغة الفرنسية التى تنطق arabe. (المترجمة)

الرغم من ذلك على بطل وحيد فرد يعيش خارج القوى الاجتماعية للحداثة، وبذا، يضع الفيلم يده على أحد أهم جوانب المزاج الجديد لثمانينيات القرن العشرين، فقد ابتعد تماما عن الأساليب الدعائية التى كانت الدولة تتبعها فى سبعينيات القرن العشرين.

الفيلم الثانى لبن حاج هو «توشيا» (١٩٩٢)، الذى يتناول جانبًا مهمًا آخر من جوانب سينما ثمانينيات القرن العشرين، إذ يكشف عن وعى سياسى جديد بتصويره للتهديد المتصاعد الذى يشكله الإسلام السياسى فى بدايات تسعينيات القرن العشرين. تنعقد البطولة فى هذا الفيلم لامرأة، كما يحدث كثيرًا فى أفلام بلدان المغرب العربى، والفيلم يحكى أساسًا قصة معاناة هذه البطلة. فُلّة امرأة فى الأربعينيات من عمرها، تحتجز فى شقتها بسبب مظاهرات أنصار الإسلام السياسى فى الشوارع، ويجعلها هذا الظرف الضاغط تتذكر ما لاقته من هوان فى طفولتها وخاصة فى يوم الاستقلال الوطنى، الذى انتهى باغتصابها ومقتل أفضل صديقاتها، وينتهى الفيلم بانهيارها. حبكة فيلم «توشيا» جيدة، وقد عالج المخرج الانتقالات التى تحدث فيه بين مستويات الزمن ببراعة، لكنه فيلم أقرب للتقليدية عن سابقه، مما يوضح تماما الاتجاه الذى ستسير فيه أعمال بن حاج. أخرج بن حاج بعد ذلك فيلمين إيطاليين، تبعهما فيلم تجارى سافر، هو فيلم «ميركا» (٢٠٠٠)، وهو فيلم حظى بإقبال عالمى شديد، أهدرت فيه مواهب فانيسا ردجريف وجيرار ديبارديو ومهارات مدير التصوير فيتوريو ستورارو على قصة بسيطة غير أنها حسنة النيات عن صبى صغير يعانى مضايقات أقرانه لأنه ثمرة اغتصاب وحشى تعرضت له أمه أثناء عمليات التطهير العرقى فى البلقان.

ونجد فى المغرب أيضًا تركيزًا جديدًا على الفرد، يظهر أحيانا فى شكل هزيمة الذكور العاجزين عن التعبير عن أنفسهم، لكنه يظهر أكثر فى معاناة النساء الشابات اللاتى يعشن فى ظل ثقافة جامدة من ثقافات المسلمين. المحور المركزى للسينما فى المغرب فى ثمانينيات القرن العشرين سلسلة من الأفلام الاجتماعية الواقعية أخرجها جيلالى فرحاتى ومحمد عبد الرحمن تازى، يضاف إليها فيلم «حلاق درب

الفقراء» (١٩٨٢) للـــمخرج الأسطورى محمد رجب (١٩٤٢-١٩٩٠)[٥]. ولد جيلالى فرحاتى فى ١٩٤٨، ودرس العلوم الاجتماعية والدراما فى باريس لمدة عشر سنوات، قبل عودته للمغرب حيث عمل ممثلا مسرحيا وسينمائيا بغزارة. أخرج فرحاتى فيلمين قصيرين وفيلمًا طويلا لم يحظ بعروض كثيرة، هو فيلم «ثقب فى الجدار» (١٩٧٧)، ثم اخرج أربعة أفلام أخرى متفرقة على مدى زمنى طويل يبلغ العشرين عاما. ثلاثة من هذه الأفلام لها قصة بسيطة تركز على ضحية من النساء. فى فيلم «عرائس من قصب» (١٩٨٢) نرى عائشة، الأرملة الشابة التى ترغمها الظروف على العمل لتعول أطفالها الثلاثة. تحمل عائشة من حبيبها، فيهجرها، وبعد ذلك يُنتزع أطفالها منها. أما مينا، بطــلة فــيلم «شاطئ الأطفال المفقودين» (١٩٩١) فيخبئها أبوها حين تحمل ثم تقتل حبيبها العنيف عن غير قصد، لكن الحقيقة تظهر فى النهاية وتترك مينا وحيدة. وفى فيلم «ضفائر» (٢٠٠٠)، تصاب سعيدة بالبكم بعد أن يغتصبها ابن محام يعمل بالسياسة وله سطوة، وحتى حين يموت المغتصب، يستحيل جمع شمل الأسرة ثانية كما كان من ذى قبل. والفيلم الآخر الطويل لفرحاتى «خيول الحظ» (١٩٩٥) له منظور واسع، إذ يسجل قصص جماعة من المغاربة غير المتجانسين يعيشون فى طنجة، يريد كل منهم على حدة أن يعبر إلى أوروبا، تختلف أسباب كل منهم، لكنهم جميعًا يريد ذلك. و على الرغم من قرب إسبانيا، فإن أحلامهم لا تتحقق، وينتهى الفيلم بموت الشخصيتين الأساسيتين فى الفيلم.

جميع أفلام فرحاتى ثمرة إعداد مكثف ودقيق. والواقعية جزء لا يتجزأ من عمل فرحاتى، حيث إنه يرى أن «الخيال ليس شيئًا خرافيًا. إنه شىء يبنى على الواقع»[٦]. حركة السرد الروائى لدى فرحاتى تمضى بسرعة مضبوطة قصدًا، وهى دائمة جيدة التنظيم، مع اهتمام شديد بالإضاءة والتكوين. السينما بالنسبة لفرحاتى تستدعى نقل المعنى بصريًا، وهكذا نجد الحوار فى أفلامه شحيحا. وهو يرى أن «السينما الجيدة هى الصورة، ومن ثم الصمت «والمتفرج «لابد من دعوته لكشف المعنى، والعمل على قراءة الفيلم»[٧]. يبدى فرحاتى تعاطفا شديدا مع بطلاته الضعيفات المعذبات، وهن يشبهن محمد الذى يستولى عليه هاجس المقامرة فى فيلم «خيول الحظ»،

فى أنهن -إذا جاز لنا القول- يسرن نائمات نحو حتفهن، أو نحو كارثة أو انعزال، أحلامهن لا تتحقق وجهودهن تذهب سدى، إذ تطيح بها بيئة معادية لهن.

أما محمد عبد الرحمن تازى (من مواليد ١٩٤٢) فقد درس السينما فى باريس ونيويورك، وأخرج العديد من الأفلام التسجيلية قبل أن يخرج فيلمه الطويل الأول «عابر سبيل» (١٩٨٢)، الذى كتب له السيناريو نور الدين صايل. هذا الفيلم أخرج بميزانية منخفضة، وهو من أفلام الطريق حيث يتابع رحلة سائق شاحنة على طول الطريق الساحلى الممتد من أغادير جنوبا إلى طنجة شمالا، مارا فى طريقه بمدن الصويرة، والدار البيضاء، والرباط. السائق عمر يميل إلى الصمت، وهو أساسًا رجل طيب، حريص على مساعدة من يلقاهم من الآخرين، لكنه أيضا رجل برىء، يتعرض للسرقة والغش طوال طريقه. يغريه أحدهم ببيع شاحنته والهجرة، لكنه يجد أنه وقع ضحية الخداع مرة أخرى، ويجد نفسه وحيدا انقطعت به السبل فى قارب بمجاديف فى وسط المحيط. وينتهى الفيلم بكادر ثابت له وهو يلوح فى يأس، والفيلم كله حكاية كئيبة عن الهزيمة.

أما فيلم «باديس» (١٩٨٩) فهو أيضا عن سيناريو لصايل، لكن شارك فى كتابة السيناريو هذه المرة المخرجة وكاتبة السيناريو فريدة بنليزيد، وهو على كل حال ما زال أكثر كآبة من سابقه، على الرغم من جمال المناظر وحيوية الشخصيات المحورية، أو ربما بسببها. قطعة الأرض التى تقع فيها قرية باديس أرض إسبانية لكنها محاطة بأرض المغرب، وهى من بقايا عهد الاستعمار الكولونيالى. تقرر امرأتان مقهورتان تجمع بينهما صداقة حقيقية أن تفرا إلى الحرية، لكنَّ القرويين يتجسسون على تحركاتهما وسرعان ما يقبض عليهما وترجمان حتى الموت بشكل مرعب. الحجر الأول تلقيه عليهما امرأة أخرى. وقد اختار تازى هذه النهاية على عكس رغبات شركائه كتاب السيناريو، ووجه له الكثير من النقد بسبب نزعته السلبية المطلقة، وذهبت النسويات من أمثال عالمة الاجتماع فاطمة المرنيسى إلى أن الفيلم «يجب ألا ينتهى بهذه الطريقة الانهزامية المتشائمة، لأن الفيلم صنع فى الوقت الذى كانت فيه نساء المغرب قد بدأن فى أخذ مقدرات حياتهن فى أيديهن»[٨].

ومن مخرجى تونس الذين جمعوا بوضوح تام ما بين الأفكار الحميمية و النقد السياسى الحاد الذى تميز بهما هذا العِقد، نورى بوزيد (من مواليد ١٩٤٥). أخرج بوزيد خمسة أفلام طويلة على مدار ستة عشر عاما بدءا من عام ٦٨٩١، كما ساهم بكتابة السيناريو لستة أفلام أخرى. ظهر بوزيد كشخصية بارزة فى سينما بلدان المغرب العربى. لنورى بوزيد ماض معقد. تعلم بوزيد السينما فى المعهد القومى للفنون المسرحية ببلجيكا، وعمل كثيرا مساعد مخرج فى أفلام أجنبية طويلة صورت فى تونس، وسجن أيضا لمدة خمس سنوات بتهمة النشاط السياسى اليسارى. الأفلام الطويلة الأولى لنورى بوزيد تتبع أسلوب السيرة الذاتية، وهو أسلوب يندر استخدامه فى السينما العربية، وهى أيضا مثال لما يدعو بوزيد لتسميته باسم «الواقعية العربية الجديدة»، المصطبغة بهزيمة العرب فى ١٩٦٧ فى الحرب ضد إسرائيل. يرى بوزيد أن المخرجين الجدد هدفوا إلى «هدم المعايير المستقرة، ورفض المحظورات، وكشف النقاب عن مناطق حساسة مثل الدين، والجنس، والسلطات، و «رمز الأب»[٩]. الأفلام الطويلة الثلاثة الأولى لنورى بوزيد كلها من إنتاج المنتج المجدد أحمد عطية، وهى تصور شخصيات ذكور مدمرين تهزمهم تجارب نادرا ما تذكر فى السينما العربية أو الإفريقية. فى فيلم «رجل الرماد/ ريح السد» (١٩٨٦) يحتفل هاشمى (وهو نجار شاب) بآخر ليالى عزوبيته مع أصدقائه، لكن طوفان ذكريات اعتداء وقع عليه فى طفولته يغرق عقله، فقد اغتصبه رجل وهو ما زال فى الثانية عشر من عمره. وفى فيلم «صفائح من ذهب» (١٩٨٨) البطل سجين سياسى سابق أطلق سراحه لكنه لم يزل عاجزا عن التعامل مع فشل مُثُله ومواجهة المجتمع الذى تغير، ورءوف ،بطل فيلم بيزناس (١٩٩٢) يحاول بلا جدوى أن يعقد صلحا بين حبه لبلده ورغبته الملحة فى الهجرة، ودوافعه الذكورية للسيطرة على حياة أخته وصديقته بدوره الشخصى كعاهر يبيع نفسه للسائحين الأثرياء من الرجال أو النساء.

لقد حطم نورى بوزيد التابوهات على هذا النحو الذى ذكرناه، فجعل السينما التونسية الواقعية حادة وقاطعة أكثر من ذى قبل، وزاد من شدة الاندماج الانفعالى للمشاهد مع شخصية الذكر المعذب. يصور نورى بوزيد الحاضر الذى دائمًا ما

تتكشف ملامحه تدريجيًا، مصحوبة بذكريات الماضى الأليمة التى تتدخل فى حياة الشخصيات وتفتت انسياب السرد الفيلمى. تركز أفلام نورى بوزيد التى تلت هذا الفيلم والتى أخرجها فى تسعينيات القرن العشرين على بطلات، هن أيضا مدهشات، لكن هذه الأفلام تنقصها القوة الفريدة التى تتمتع بها الأفلام الروائية الطويلة الثلاثة الأولى لنورى بوزيد. كان فيلم «بنت فاميليا» (١٩٩٧) دراسة عن ثلاث نساء يجمعهن جهدهن المشترك للعثور على مكان لأنفسهن فى عالم يهيمن عليه الرجال. لكن الفيلم ينتهى نهاية غير حاسمة، حيث تتفرق النساء بفعل عوامل خارجة عن إرادتهن. أما أحدث أفلام نورى بوزيد فهو «عرائس الطين» (٢٠٠٢) الذى يركز على الفتيات الصغيرات من بنات قرية نائية اللاتى تُبَعْن لتعملن خادمات بالمنازل فى مدينة تونس العاصمة. ويبدو مشهد المجتمع التونسى شديد الكآبة إلى درجة أنه لا يرجى منه خير فى مقتبل الأيام.

يوجد أيضا فى البلدان الواقعة جنوب الصحراء الكبرى اهتمام قوى بالمشكلات الاجتماعية ورد فعل الفرد تجاهها. نجد فى ساحل العاج كرامو-لانسين فاديكا (من مواليد ١٩٤٨) الذى أخرج فيلم «جيلى» (١٩٨١)، وهو دراسة حساسة ومتأملة للحواجز الطائفية التى ما زالت موجودة فى البلد (والتى يرينا الفيلم منشأها فى اللون البنى الداكن المغروس فى الجزء الأول من الفيلم). كانت علاقة الحب التى تربط بين فانتا وكاراموكو مقبولة فى مناخ جامعة أبيدجان الحديث الناطق باللغة الفرنسية، لكنها أثارت قلقا حقيقيا فى موطنهما القروى. ومن المفارقات الساخرة أن خالها العجوز ذا الملابس التقليدية هو الذى يحث والدها على تقبل التغيرات التى أتى بها الزمن، وينتهى الفيلم بكادر ثابت والأب على وشك مد يده إلى يد كراموكو الممدودة له بجوار فراش فانتا فى المستشفى. نجح الفيلم الطويل الأول لكرامو-لانسين فاديكا، إلا أنه اضطر للانتظار لمدة ثلاثة عشر عاما قبل أن يتمكن من إتمام فيلمه الطويل الثانى «واريكو» (٤٩٩١)، الذى يتناول قصة شرطى وعائلته يهتز استقرار حياتهم المسالمة الكادحة حين تشترى الزوجة تذكرة يانصيب رابحة ولا يمكنها العثور عليها كى تتمكن من المطالبة بجائزتها.

وقد شهد عام ١٩٨٦ ظهور ثانى مخرج كبير (بعد سليمان سيسى) فى مالى، هو شيخ عمر سيسوكو (من مواليد ١٩٤٥)، الذى درس الإخراج السينمائى وتاريخ إفريقيا وعلم الاجتماع الإفريقى فى باريس. فيلمه الطويل الأول هو «نيامانتون» (١٩٨٦)، وهو دراسة ساحرة لأطفال الشوارع فى باماكو، يوضح تماما انشغال المخرج بالسياسة و «إخلاصه للسينما كأداة للتعبير عن حقائق واقع مجتمعاتنا»(١٠). يحكى الفيلم عن طفلين استبعدا من المدرسة لأن أسرتهما تعجز عن توفير النفقات الضرورية، وترسلهما ليعملا: الولد ينقب فى القمامة والبنت تبيع البرتقال. الطفلان مليئان بالحيوية ولديهما روح الدعابة، وهذه الخصال تخدم فى تقوية هجوم سيسوكو على اللامبالاة الرسمية بهؤلاء الأطفال.لقد صور فيلم نيامانتون بميزانية ضئيلة وبأسلوب تسجيلى عمليًا، إلا أنه صار واحدًا من أشهر الأفلام فى مالى: «لقد أدرك الناس أنهم يعيشون حياة متردية، كما أدركوا العواقب الوخيمة لهذه الحياة»(١١).

الفيلم الثانى لسيسوكو هو «فينزان» (١٩٨٩)، الذى يتناول مشكلات النساء فى المجتمع ومحاولاتهن للتمرد. حين يموت زوج نانيوما، ترفض ما تفرضه عليها التقاليد من الزواج بأخيه الأصغر بالا، عبيط القرية، وهو متزوج فعلا بزوجتين. يعامل المجتمع المحلى نانيوما بخشونة، لكن مصيرها أفضل من مصير صديقتها فيلى، التى تختنها جماعة من النساء العجائز العدوانيات عنوة. وينتهى الفيلم بمرثية تنعى فيها نانيوما حظ النساء فتقول: «النساء كطيور لا يجدن مكانًا يجثمن فيه. لا أمل. لابد أن نقف ونحارب من أجل أنفسنا، لأن بلدنا لن تتطور بدون تحرر». إن رأى سيسوكو فى التقاليد قاس، وهو يسخر علنا من الخرافات القديمة. و على الرغم من اقتراب الفيلم فى بعض اللحظات من المسار السياسى فى معالجته لقضايا النساء، يوجد الكثير من الدعابات (الفظة فى كثير من الأحوال) فى تناول شخصية الصبى بالا، وبعض المشاهد الرائعة للصبى الصغير الذى يتخيل أن الأطفال الصغار يعذبونه. وبعد أن أتم سيسوكو هاتين الدراستين الفيلميتين الواقعيتين للحياة المعاصرة، اللتين يظهر فيهما التزامه الاجتماعى بشكل واضح ومباشر، اتبع مثل مواطنه سليمان سيسى وتحول إلى استخدام التاريخ والأسطورة كوسائل لنقل رسالته عن الحاجة إلى التغيير. وسنتناول أفلامه الرائعة التى أخرجها فى تسعينيات القرن العشرين فى الفصل الثامن.

أما بوركينا فاسو فقد شهدت فى عام ١٩٨٧ عرض فيلم كبير هو الفيلم الأول لمخرجه س. بيير ياميوجو (من مواليد ٥٥٩١)، الذى يشكل مع كابور واويدراوجو ثلاثيا من المخرجين الذين يسودون إنتاج الأفلام فى هذا البلد، ، وهو مخرج ذو صوت مميز. يقول ياماجو إنه يستلهم الواقع، وإنه يعتبر السينما فوق كل المعلومات، وإن إفريقيا فيها الكثير مما يستحق الكشف عنه وإبرازه[١٢]. الفيلم القصير «دنيا» (ودنيا تعنى العالم) يتبع نموذج أفلام ١٩٦٧، وهو فيلم بسيط عبارة عن تقرير عن حياة النساء فى بوركينا فاسو، ويعالج مسائل مثل العقم، والعزلة، وحمل المراهقات، كما تراها عيون بنت صغيرة اسمها نونجما. أما فيلم «لافى» (١٩٩٠) فينظر فى أحوال جماعة أكبر سنًا من الطلبة الذين أتموا دراستهم الثانوية لتوهم ويتوقون للالتحاق بالجامعة. ينظر الجزء الأول من الفيلم فى السبب الجيد فى إرسال عدد قليل من الطلبة إلى الخارج (بل أن عدد من يعود منهم أقل من عدد من يذهب، كما ينظر فى الأسباب السيئة (فساد المسئولين المحليين). والجزء الأخير من الفيلم يركز أكثر على الحياة العاطفية للطلبة مع شريكاتهم ووالديهم، إذ يعرض نمط حياتهم مقابل «رجل الشعب» الذى خلق نمطه بنفسه والذى يقدم لهم القهوة والشطائر فى الشارع. ويضعف الموقف المناهض للفساد فى نهاية الفيلم، حين يحصل البطل جو على القبول بجامعة فى باريس من حيث لا يحتسب، لكنه يعرض صورًا حية للشباب راكبى الدراجات الذين يتزاحمون فى شوارع واجادوجو المعاصرة.

يحافظ ياميوجو فى أفلامه الطويلة التالية على نظرته الحريصة على القضايا الاجتماعية، فبطل فيلم «ويندعى» (١٩٩٢) شاب اسمه ويندعى (ومعناه، ابن الرب الصالح»)، وهو اسم يشير إلى وضع هذا الشاب كطفل لقيط لأم غير متزوجة طردها مجتمعها المحلى. يكبر البطل حتى يصل إلى سن الرشد، ليكتشف أن جهله بهوية والديه يحبط محاولاته لبناء حياته. لكن محاولاته لاكتشاف أصوله توقعه فى الجانب المظلم من حياة مدينة إفريقية (دعارة الفتيات الصغيرات جدًا فى السن) وتقوده إلى اكتشاف مظلم. وربما كان فيلم «سيلماندى» (١٩٩٨) أكثر فيلم هاجم فيه ياميوجو الفساد بصراحة. يشير الفيلم بجرأة وثبات إلى تورط رجال الأعمال اللبنانيين

والسياسيين الأفارقة فى صفقات مشبوهة تخدم مصالحهم الشخصية، وقد أثار هذا الفيلم غضبًا حقيقيًا وسط الجالية اللبنانية المغتربة فى واجادوجو (التى تدير الكثير من دور العرض السينمائى المحلية). لا يكتفى ياميوجو قط بمجرد تسجيل وضع ما، بل يقدم حجة قوية للتغير الاجتماعى. أما فيلم «أنا وصديقى الأبيض» (٢٠٠٢) فيستخدم بنية التشويق، إذ يعرض قصة رجلين، أحدهما فرنسى والآخر طالب إفريقى، فى طريقهما للهروب من تجار مخدرات ، حيث خانا اتفاقهما المسبق معهم. الهدف هو كشف كل من التحيزات الغربية المسبقة والفساد الإفريقى. أمـــا فيلم «دلويندى» (٢٠٠٥) فهو ازدراء قوى للخرافة والتمسك الأعمى بالتقاليد فى المجتمع الريفى. تضطرب نابوكو حين تغتصب ابنتها بوجبيليا وترفض التصريح باسم المعتدى، لكنها تتحطم حين يزوج زوجها دايارا ابنتهما بوجبيليا لخطيبها فى القرية المجاورة، وحين تعتبر هى نفسها ساحرة وتنفى فى احتفال «السيونغو» الذى ينظمه رجال المجتمع المحلى، الذين يزعجهم وفيات الأطفال التى لا يعرفون لها سببا (والحقيقة أن سببها وباء الالتهاب السحائى). وأخيرًا، تجدها ابنتها بوجبيليا ذات الفكر الأحادى فى ملجأ للمسنات فى واجادوجو. وتعود الاثنتان معا إلى القرية لمواجهة سبب كل متاعبهما، ألا وهو دايارا. قصة هذا الفيلم بسيطة لكن صور بوجبيليا وهى تبحث عن أمها فى ملجأ للنساء ملئ بمئات النسوة المسنات بالمعنى الحرفى للكلمة، كلهن طردن من قراهن بتهمة أنهن ساحرات، مشهد قوى جدا. أفلام ياميوجو أفلام ملتزمة تنبض بالحياة دائما وتثير تساؤلات أساسية حول المجتمع الإفريقى المعاصر.

تسعينيات القرن العشرين

استمر الاتجاه الواقعى فى السينما بلا هوادة فى العقد الجديد. حدد طاهر شيخاوى السمات المميزة للسينما الجزائرية بأنها «سينما سياسية»، والمغربية بأنها «سينما ثقافية»، والتونسية بأنها «سينما اجتماعية»، وذهب إلى أن السينما فى البلدان الثلاثة فى تسعينيات القرن العشرين اشتركت فى «إرادة تحريك وعى الشعب ولعب دور فى نموه الذهنى»[١٣]. وهو يلاحظ من منظوره التونسى أن طريقة تمثيل النساء

فى السينما أثارت أكبر جدل، وخاصة «الحرية التى صور بها جسد الأنثى»[١٤]. وأول فيلم يأخذ مثلا على ذلك فيلم صمت القصور (١٩٩٤)، وهو الفيلم الأول لمخرجته مفيدة تلاتلى (من مواليد ١٩٤٧) ففيلمها مثال دقيق على الدفعة الجديدة التى أعطاها نورى بوزيد للسينما فى تونس، علما بأنه شارك فى كتابة سيناريو هذا الفيلم.

ربما كانت مفيدة تلاتلى المخرجة الأكثر موهبة بين عدد من المخرجات الإفريقيات اللاتى تبعن صافى فاى، وآسيا جبار، و نيجا بن مبروك، وسلمى بكار فى إخراج أفلامهن الأولى فى ثمانينيات القرن العشرين وتسعينياته. وبعد النجاح المفاجئ الساحق لمفيدة تلاتلى فى تونس، تبعتها المخرجة المعاصرة لها كلثوم بورناز (من مواليد ١٩٤٥) بفيلمها «كسوة» (١٩٩٧)، والمخرجة الأصغر منهما سنًا رجاء عمارى (من مواليد ١٩٧١) التى سنناقش فيلمها «الساتان الأحمر» (٢٠٠٢) فى الفصل الثانى عشر. أما فى المغرب فتوجد المخرجة فريدة بورقية (من مواليد ١٩٤٨) التى عملت كثيرًا فى التليفزيون، ثم أخرجت فيلمها الطويل الوحيد «الجمر» (١٩٨٢). ثم تبعتها فريدة بنليزيد (من مواليد ١٩٤٨) التى بدأت كاتبة السيناريو لأفلام فرحاتى وتازى، ثم أخرجت ثلاثة أفلام طويلة مشهودة هى: «باب السما مفتوح» (١٩٨٧)، «وكيد النسا» (١٩٩٩)، و«كازابلانكا، كازابلانكا» (٢٠٠٣). وقد شهد عام ٢٠٠٢ تحديثًا بظهور نرجس النجار (من مواليد ١٩٧١) بفيلمها الطويل الأول «العيون الجافة» (٢٠٠٢)، وياسمين القصرى (من مواليد ١٩٦٨). ونجد فى الجزائر حفصة زيناى-كوديل (من مواليد ١٩٥١) التى أخرجت فيلمًا طويلا مصورا على شريط من مقاس ٦١ مللى عنوانه «الشيطانة» (١٩٩٣) للتليفزيون الجزائرى. ثم ننتظر حتى عام ٢٠٠٢ قبل أن نجد يامنة بشير-شويخ (من مواليد ١٩٥٤) التى أتمت أول فيلم جزائرى طويل مصور على شريط من مقاس ٥٣ مللى تخرجه امرأة، هو فيلم «رشيدة» (٢٠٠٢). ومضى التطور بخطى أبطأ فى البلدان الواقعة جنوب الصحراء الكبرى، حيث لم توجد مخرجات بعد صافى فاى إلا فى عام ٢٠٠٤ حين ظهرت مخرجتان من بوركينا فاسو هما ريجينا فانتا ناكرو (من مواليد ١٩٦٢) بفيلمها «ليلة الحقيقة»، وأبوللين تراورى بفيلمها «تحت ضوء

القمر». قدمت هؤلاء المخرجات وجهة نظر أنثوية إلى حد بعيد فى موضوع كثيرا ما عولج بمعرفة مخرجين من الرجال، ألا وهو مشكلات النساء فى المجتمع العربى والإفريقى. لكنهن عموما أكثر إيجابية فى رؤيتهن للفرص المتاحة للنساء فى المجتمع الإسلامى إلى جانب المصاعب التى يلاقينها. سنناقش أفلام المخرجات الأصغر سنًا فى الفصل التاسع(١٥).

فيلم «صمت القصور» لمفيدة تلاتلى تأمل فى العلاقات داخل العائلة، أفكار المخرجة عن أمها واهتماماتها بابنتها المراهقة. يتتبع السرد الروائى عودة المغنية الشابة عاليا إلى قصر البيه، حيث ولدت وحيث كانت أمها تعمل خادمة، وهو فيلم له بنية ميلودرامية مقصودة. عملت مفيدة تلاتلى مونتيرة لمدة عشرين عاما فى الكثير من كبريات الأفلام العربية الطويلة وفيلمها الأول ملئ بالتجاور المذهل بين الموضوعات، ويجمع فى ذروته بين موت الأم والتحرر (الجزئى) للابنة. إنه فيلم عن الأماكن المتعارضة، حيث يظهر التضامن الدافئ بين النساء العاملات فى المطبخ مقابل البيه الذى يستخدم السلطة الذكورية بطريقة باردة وبلا رحمة فى الشقة التى تقع فى الطابق العلوى. إنه عالم من البطريركية المطلقة حيث تكون الخادمات رهن إشارة سادتهن لتقديم خدماتهن الجنسية لهم وتكون عذرية الخادمة المراهقة دائما مهددة بالخطر. تستخدم تلاتلى النساء كمؤديات للفنون، فالأم تعرض كعاشقة-راقصة لأحد البهوات، والابنة تناضل لتجد لنفسها هوية فردية بعد عشر سنوات حين عملت بالغناء، واستخدامها لهن كمؤديات يعطى قوة خاصة لفحص الفيلم لقهر النساء والبدايات (المترددة) للتمرد النسائى. وتلاحظ زاهية سميل صالحى أن الفيلم يدعو نساء جيلها إلى «المضى قدما بإنجازات ثورة الأمس نحو آفاق جديدة من خلال الثورة الاجتماعية الجديدة»(١٦).

الفيلم الطويل الثانى لمفيدة تلاتلى هو «موسم الرجال» (٢٠٠٠)، تجرى أحداثه بشكل أكثر تركيبا على مدى عشرين عاما، لكنه كان أقل نجاحا من سابقه، ربما لأن ممثلى الأدوار الرئيسية قد طلب منهم أن يمثلوا دور العرسان الجدد، ثم مثلوا هم أنفسهم دور الآباء الراشدين بعد مرور عقد أو عقدين من الزمان. تتناول مفي

تلاتلى الأحداث المحورية للفيلم بأسلوبها المميز، فالفيلم يحكى عن مجموعة من النساء من مختلف الأعمار يعشن فى جزيرة [جِرْبَة] متحدات مع بعضهن البعض، ومجموعة من أهلهن من الرجال يعيشون معظم العام فى مدينة تونس ويعملون بها. الشخصية الرئيسية هى الابن المصاب بحالة التوحد، ووضع هذا الابن شديد الالتباس، من حيث إنه يحرر أمه (لأنه ذكر) لكنه يسجنها فى نفس الوقت (لأنه معاق). الفيلم ملئ بمشاهد جميلة أجادت المخرجة إخراجها، تتجلى فيها صعوبات الحياة مع تشتت الشمل (فالرجال لا يعودون إلا لمدة فصل واحد من فصول السنة كل عام)، والمفاجآت المدهشة التى تجدها النساء من استقلال لم يكن يتوقعنه وتحقيق ذواتهن فى هذا النمط من الحياة. يتميز مونتاج الفيلم بالجرأة، وهو ينتهى بالذروة ذات الجوانب المتعددة التى تتميز بها مفيدة تلاتلى (والتى تجمع هنا بين الولادة، والإغراء، والصلح بين الزوجين). الفيلم تحية لنجاح النساء فى البقاء على قيد الحياة عبر سنوات من الاحتياج والشوق، وهو يؤكد موقع مفيدة تلاتلى كمخرجة عظيمة من مخرجات سينما بلدان المغرب العربى.

وقد ظهرت فى المغرب فى تسعينيات القرن العشرين نغمة جديدة يعلو صوتها بالمزيد من التحديات السياسية أخذ بها عبد القادر لاجطع (من مواليد ١٩٤٨)، الذى تلقى تدريبه على السينما فى معهد لودز للسينما ببولندا، والذى يقول عن نفسه: إن أكثر ما تأثر به «السينما البولندية، أو سينما أوروبا الشرقية عموما، أكثر من تأثره بسينما أوروبا الغربية أو السينما المصرية»[١٧]. وقد وصف أحد نقاد السينما المغربيين الحريصين على تمييز أفلام لاجطع عن غيرها من مجموعة الأفلام السائدة فى ثمانينيات القرن العشرين أسلوب لاجطع بأنه «اجتماعى-سياسى»، بسبب ترحاب المخرج بأن «يكشف النقاب عن المسكوت عنه ويواجه التابوهات»[١٨]. إن لاجطع لصريح حقا فيما يخص نواياه، فهو يقول: «أرى أن دورى هو وضع المجتمع موضع التساؤل، بممارساته الاجتماعية، وسلوكيات أهله وأنواع علاقاتهم ببعضهم البعض»[١٩]. كما كان لاجطع واحدًا من أوائل مخرجى المغرب الذين يصلون لجمهور كبير بفيلمه الطويل الأول «الحب فى الدار البيضاء»، الذى سبب صدمة

لمشاهديه لكنه أمتعهم عند عرضه فى عام ١٩٩١. حبكة الفيلم معقدة، وهى تصور أبا يكتشف أنه هو وابنه متورطان فى علاقات جنسية مع نفس التلميذة ذات الثمانية عشرة عاما. ينتهى الفيلم بانتحار الولد. الفيلم الطويل الثانى لعبد القادر لاجطع هو «الأبواب المغلقة»، وقد صوره فى عام ١٩٩٣ لكنه لم يعرض إلا فى عام ٢٠٠٠ بسبب إفلاس الشركة الفرنسية التى كانت تشارك فى الإنتاج وبسبب المشكلات الرقابية فى المغرب. يتناول الفيلم قصة شاب تربطه بزوجة أبيه الشابة المتسلطة علاقة قوية، ويعقد صداقة حقيقية مع زميل مثلى الجنسية، يشكل انتحاره ذروة الفيلم. الفيلمان كلاهما يعطيان صورة مذهلة عن الحياة الحديثة فى مجتمع عربى من محرماته تعاطى الكحوليات، والمخدرات، والدعارة، وممارسة الجنس بشكل عارض.

أما فيلم «البيضاوة» (١٩٩٨) فيركز على محور أوسع، ففيه ثلاث حكايات حضرية معاصرة بينها رابط: بائع كتب يصاب بالذعر حين يتلقى استدعاءً من الشرطة (على سبيل الخطأ)، ومعلمة شابة جميلة تتعرض للتحرش أثناء تقديمها طلبًا للحصول على جواز سفر إلى فرنسا، وتلميذ صغير يفسده معلمه الإسلامى ويقوده إلى اليأس. على الرغم من صياغة الفيلم فى قالب كوميدى فإنه يعطى أيضا صورة قوية ومثيرة للقلق عن المغرب المعاصرة: سلطة الشرطة التعسفية، والرقابة، والهواجس الجنسية للذكور، والأصولية الزاحفة. المخرج يزدرى السلطات ويسخر منها طوال الفيلم، ويكشف الفساد الذى صار شيئًا عاديًا.

أما حكيم نورى (من مواليد ١٩٥٢) فله مدخل أقرب لمدخل السينما التجارية. عمل حكيم نورى مساعدا لسهيل بن بركة. وأخرج فيلمه الطويل الأول «ساعى البريد» فى عام ١٩٨٠، ثم اضطر للانتظار لمدة عشر سنوات قبل أن يتمكن من إتمام فيلمه الطويل الثانى «المطرقة والسندان» (١٩٩٠)، الذى يحكى قصة تعسة لموظف يرغم على التقاعد المبكر. وبعد ذلك أخرج أربعة أفلام طويلة أخرى متتالية يفصل بينها زمن قصير، ليصير بذلك أكثر مخرجى العِقد ازدهارًا فى المغرب. تتجلى أفضل خصائص أسلوب حكيم نورى فى فيلم «الطفولة المغتصبة» (١٩٩٣)، وهو فيلم من جزأين منفصلين، يصور البطلة رقية فى سن العاشرة ثم فى سن الثامنة عشرة.

تستأجر رقية فى طفولتها من قريتها لتعمل بخدمة عائلة ثرية تعيش فى الدار البيضاء. ثم تقع هذه الفتاة الساذجة فريسة الغواية، وتحمل، فيطردها مخدوموها لتصبح إحدى عاهرات المدينة الكبيرة. وينتهى الفيلم بعودة تاجر مخدرات إلى قرية رقية ليجلب أختها الصغرى. وبعد ذلك تحول حكيم نورى إلى الكوميديا وحقق فيلمه الكوميدى «فيها الملح والسكر ومابغاتش تموت» (٢٠٠٠) نجاحا ساحقا فى شباك التذاكر[٢٠].

ونجد فى الجزائر مرزاق علواش، الذى بدأ بفيلم كوميدى يعد من أكثر الأفلام الكوميدية المغربية تجديدًا، ألا وهو عمر جتلاتو (الذى سنناقشه فى الفصل السابع)، واستمر فى ثمانينيات القرن العشرين بفيلم غريب ولكنه مؤثر يحكى قصة رجل يسقط فى هوة الجنون والقتل، ألا وهو فيلم «رجل ونوافذ» (١٩٨٢)، وفيلم صغير صوره فى فرنسا، هو فيلم «الحب فى باريس» (١٩٨٧). وقد كان أول أفلامه فى عقد تسعينيات القرن العشرين «باب الواد الحومة» (١٩٩٤)، وربما كان هذا الفيلم أدق دراسة أجريت عن صعود العنف الإسلامى. يبدأ الفيلم كما ينتهى بأسلوب عربى مثالى، بمعاناة امرأة، هى فى حالة هذا الفيلم يامنة التى ظلت تنتظر وصول أخبار عن حبيبها بوعليم لمدة ثلاث سنوات. الخط الروائى الرئيسى يشرح أسباب غياب بوعليم. جن جنون بوعليم بسبب ميكروفون المسجد الذى ركبوه فى شرفته، فحطمه ورماه فى البحر. وسرعان ما ندم على فعلته، وهو ما استخدمه سعيد شقيق يامنة عذرًا لفرض «النظام» على الحى عبر عهد من العنف، مدعيًا أن فعلة بوعليم «تكتم صوت الله»، علمًا بأن سعيد من أبطال أحداث انتفاضة أكتوبر (*)١٩٨٨.

يجمع فيلم «باب الواد الحومة» ما بين الفكاهة والبصيرة الاجتماعية الجادة، ويجيد استخدام الموسيقى الشعبية، فيرسم بذلك صورة حية لسكان الحى: سعيد الذى يضع

(*) حدثت هذه الأحداث فى الخامس من أكتوبر ١٩٨٨ فى حى باب الواد بالجزائر (وهو الحى الذى تدور فيه أحداث هذا الفيلم). خرج آلاف من الشباب دفعتهم ظروف العيش المأساوية والبطالة واللامساواة الملموسة لنظام الحزب السياسى الواحد آنذاك، ونزلوا إلى الشوارع للمطالبة بالتغيير. وعندما تحولت المظاهرات إلى أعمال شغب ونداء للتغيير السياسى بحماس ثورى، تم إخماد الانتفاضة بحمام دم مأساوى أودى بحياة حوالى ٥٠٠ ضحية. (المترجمة).

الكُحل قبل أن يتبختر خارجًا ليفرض عدالته على الشعب؛ ومبروك، زميل بوعليم فى المخبز، الذى يتاجر فى البضائع المهربة؛ ووردية، وهو نشط سابق فى الجناح اليسارى يتحدث الفرنسية، ويقضى وقته الآن فى الإفراط فى السكر وينجذب إلى بوعليم؛ وميس، الذى يزعم أنه فرنسى، وفى نهاية الأمر يحصل على جواز سفره دون توقع. ونرى فى الخلفية الشابات الباحثات عن الحب فى الروايات والتليفزيون(بما فيهن يامنة)، والشبان الذين يتاجرون فى المخدرات (وقد كانت تجارة قاتلة فى حالة أحدهم)؛ وباولو، وهو مستوطن سابق يصحب عمته المكفوفة فى جولة فى مدينة الجزائر، متظاهرا بأن أى شىء لم يتغير منذ أيام الاستعمار الكولونيالى. وتقف خلف سعيد شخصيات غامضة بلا اسم، ويبدو أنها تتحكم فيه، يكادون لا يظهرون إلا ست مرات بشكل غامض، ويفترض أنهم مسئولون عن موته بعد أن يخدم أغراضهم. و يزداد الفيلم قتامة مع تقدم أحداثه، حيث يتزايد عنف سعيد وزمرته الصغيرة من الملتحين ذوى السترات السوداء وتهديدهم للناس، ويستقيل الإمام المعتدل وقد انتابه اليأس. وحين تضرب العصابة بوعليم، يقرر الهجرة، تاركًا يامنة، بعد أن اختلس منها قبلة، لتنعى نفيه باعتباره شكلا من أشكال الموت.

أحرز علواش الذى يعيش فى باريس نجاحًا ملحوظًا بعد ذلك بإخراجه أفلاما تتناول بالتبادل حياة المهاجرين هناك فى شكل كوميدى -«أهلا يا ابن العم!» (١٩٩٦)، و«شوشو» (٢٠٠٣)- وحكايات «العائدين» الجزائريين -الجزائر-بيروت: للذكرى (١٩٩٨)، و«العالم الآخر» (٢٠٠١). لكنه لم يستعد قط مستوى فيلمه السابق، وهو أفضل أفلامه، ونتيجة لذلك صار مخرجًا فرنسيًا. فيلم «باب الواب» (٢٠٠٤) كوميديا خفيفة باللغة الفرنسية، وهو إلى حد بعيد رأى شخص غريب عن حى باب الواد بعد ثمانية وعشرين عاما من فيلم «عمر جتلاتو». لقد ابتعد علواش عن جذوره، لكن إنتاجه لعشرة أفلام فى أقل من ثلاثين عاما يجعله أكثر المخرجين ازدهارا من بين من أتوا من بلدان المغرب العربى.

من السمات المهمة لسينما الجزائر فى تسعينيات القرن العشرين إخراج ثلاثية فيلمية دارت أحداثها فى جبال الأطلس مع نطقها بالتمازيغت، وهى لغة البربر، وقد

كانت هذه الثلاثية حدثًا سياسيًا فى حد ذاتها، فقد ظلت الحكومة تمنع إخراج أفلام بهذه اللغة منعًا باتًا صريحًا حتى تسعينيات القرن العشرين على الرغم من وجود ٥ مليون جزائرى لا يتكلمون إلا بهذه اللغة[٢١]، إذ أرادت الحكومة أن تعلن أن الجزائر أمة واحدة تتكلم لغة واحدة وتدين بديانة واحدة. لكن الحكومة وجدت نفسها فى تسعينيات القرن العشرين فى مواجهة ثورات سياسية ووجدت أن جهاز الدولة يمر بأزمة، فلم يستطع المركز الجزائرى لفن وصناعة السينما أن يستمر فى حظر إخراج مثل هذه الأفلام، حتى ولو أسهم بقدر ضئيل من الدعم المالى أو غيره من أنواع الدعم (وقد حل هذا المركز فى عام ١٩٩٧). توجد الكثير من السمات المشتركة بين المخرجين الثلاثة عبد الرحمن بوقرموح (من مواليد ١٩٣٨)، وبلقاسم حجاج (من مواليد ١٩٥٠)، وعز الدين مدور (من مواليد ١٩٤٧)، فكلهم تعلموا السينما فى الخارج (تخرجوا بالترتيب فى المعاهد التالية: معهد الدراسات السينمائية بفرنسا (الإيديك)، و المعهد القومى للفنون المسرحية ببلجيكا، و معهد السينما الروسى بموسكو) وصنع كل منهم اسمًا لنفسه بالفعل، فاشتهر بوقرموح بأعمال الدراما التليفزيونية التى أخرج قبلها فيلمًا طويلا للسينما عرض فى عام ١٩٨٦، واشتهر حجاج بسلسلة الأفلام الروائية القصيرة العشرة التى أخرجها، واشتهر مدور كمخرج تسجيلى. عمل الثلاثة بميزانيات ضئيلة (فى حالة بوقرموح تمكن من الاستمرار فى صنع الفيلم باشتراكات جمعها من الجمهور)، وكان التصوير خطرًا بالنسبة للثلاثة، حيث إنهم كانوا يصورون فى زمن ما زالت فيه قلاقل مدنية وعنف وحشى يمارسه الأصوليون الإسلاميون.

أراد بوقرموح أن يعد فيلمًا عن رواية «الربوة المنسية» المكتوبة باللغة الفرنسية للكاتب مولود معمرى، والتى احتفى بها الوسط الأدبى عند نشرها فى ١٩٥٢، وناقش الإعداد السينمائى مع مؤلف الرواية. وقد كان أول من بدأ مشروعًا فى عام ١٩٩٤، على الرغم مما لاقاه أثناء إنتاج الفيلم وأثناء تشطيبه من تأخير (خاصة فى شريط الصوت) بما يعنى أن الفيلم لم يكن مقدرًا له أن يعرض حتى ١٩٩٦. تدور أحداث الفيلم فى عام ١٩٣٩ على خلفية من الاستعمار الكولونيالى الفرنسى، ويركز مباشرة

على قصص الحب لصديقين شابين، هجرا دراستهما فى فرنسا. ومنذ عودتهما وهما غير متأكدين من دوريهما فى مجتمع محلى فى أزمة، ما زال يحكمه جيل أكبر سنا لا يرى أى سبيل للتقدم. الفيلم لا يسعى إلى التهويل من الأحداث، بل يضع يده على روتين الحياة اليومية للفلاحين وهم يواجهون حقائق واقع الفقر والحصار الخانق. ومن الملامح المهمة للفيلم استخدامه لأغانى الشاعر البربرى تاوس عمروشى.

أما بلقاسم حجاج ومدور فقد اشتركا فى إنشاء شركة إنتاج، هى شركة إيماجو فيلم، لدعم جهودهما، وعرض فيلم «كان ياما كان/ ماشابو» لبلقاسم حجاج فى ١٩٩٥. تدور أحداث الفيلم فى تاريخ غير محدد من الماضى، وهو يتجنب القضايا السياسية ويركز بدلا منها على دراما ريفية عن مزارع ينتقم ممن أغوى ابنته، ليكتشف بعد فوات الأوان أن العاشق قد عاد ليتزوجها. يلعب بلقاسم حداد دور البطولة فى هذا الفيلم، وهو فيلم ذو خط درامى واضح وفيه مفارقة درامية ساخرة بسيطة. وعلى الرغم من الظروف التى أحاطت بصنع هذا الفيلم، فإن فيه روح طمأنينة مذهلة. وعلى الرغم من أن الفيلم على أحد مستوياته نقد للقيم التقليدية، فإنه يتناول نمط حياة البربر باحترام شديد، فيعرض بعين محبة أعرافه وطقوسه. الفيلم الطويل الآخر الوحيد لبلقاسم بن حجاج هو «المنارة» (٢٠٠٤)، وهو يحدد زمن أحداثه بشكل أدق، ويتناول فيه الانقلابات التى تحدث فى حياة ثلاثة من الشبان بسبب أحداث انتفاضة أكتوبر ١٩٨٨.

أما عز الدين مدور فلغته الأم هى التامازيغت(*)، وقد واجه صعوبات أكبر عند تصوير فيلمه «جبل باية» (١٩٩٧)، حيث قتل انفجار غامض ثلاثة عشر فردًا من طاقم الفيلم. قال مدور: بدأنا نعيش ما عاشته باية. لقد حاربت من أجل بقاء قيم معينة. وكذلك نحن»[٢٢]. هذا الفيلم له خط روائى فردى قوى، وهو يحتفى أيضًا بالقيم التقليدية. تجرى أحداث الفيلم فى منطقة القبائل الجبلية فى بدايات القرن العشرين، وهو حكاية ملحمية عن قرويين من البربر يصادر الفرنسيون وحلفاؤهم من العرب

(*) التامازيغت: هى ما نعرفه باسم اللغة الأمازيغية، لكن بالرجوع لبعض الأمازيغيين الذين يعيشون فى مصر (فى اتصال خاص أجرته المترجمة) أفادوا بأن الأصح أن يقال عنها التامازيغت. (المترجمة).

أبناء الطبقة العليا أراضيهم ويطردونهم للجبال. باية هى ابنة القائد الروحى للقبيلة. تأخذ باية دية عن مقتل زوجها. لكنها ترفض استخدام هذا المال لمساعدة قبيلتها على الرغم مما هم فيه من معاناة كما ترفض الاعتراف بحبها لجندل، قاطع الطريق الذى صار شاعرًا موقرًا فى القبيلة، حتى يتم الثأر لمقتل زوجها. الدم فى عرف باية لا يرد عليه إلا بالدم، لكن بطولتها الشخصية وإحساسها بالقيم التقليدية ينغمسان فى دراما أوسع، هى دراما المجتمع المحلى، حيث يحدث عدوان جديد وأكثر دموية على الحقول والمساكن الجديدة للقبيلة. هذه الدراما الملحمية التى تستغرق ساعتين أضفت عليها الملابس، والأغنيات، والطقوس التقليدية حياة، وهى الفيلم الطويل الوحيد لعز الدين مدور، حيث إنه توفى متأثرًا بإصابته بالسرطان بعد عرض الفيلم بثلاث سنوات.

وفى البلدان الواقعة جنوب الصحراء الكبرى، قادت الكاميرون المسيرة فى بدايات تسعينيات القرن العشرين بأفلام لثلاثة مخرجين جدد موهوبين، كانوا يعملون فى خضم ما وصفه إكيما آجباو بأنه «ذروة ما يمكن وصفه بالعبارات الكاميرونية بأنه ثورة اجتماعية»[٢٣]. سنناقش الفيلم التجريبى الفريد لجان بيير بيكولو فى الفصل التاسع، لكنَّ المخرجين الآخرين اتبعا النمط المباشر الملتزم اجتماعيا الذى يهمنا هنا. اعتمد الكاتب والمخرج باسيك با كوبهيو (من مواليد ١٩٥٧) على خبراته الشخصية لصنع أول أفلامه الطويلة، «معلم القرية» (١٩٩١)، الذى يتناول تجربة معلم يعين حديثا فى مدرسة القرية فيفكك حياتها التقليدية. يحدث صدام فى القيم بين المعلم مالو وناظر المدرسة حين يقدم مالو وسائل تعليمية حديثة ومنهجًا له علاقة باحتياجات الأطفال وأحاديث فى السياسة والجنس. الأطفال الذين غرس فيهم مالو أفكاره الجديدة ينهبون متجر القرية حين يضرب صاحب المتجر طفلا منهم، مما يحرض مالك المتجر على التحول إلى الوسائل الاقتصادية الجديدة (استيراد عاهرات من المدينة). يبدى مالو عدم احترامه للسلطات التقليدية (زعيم القرية) ويشجع الفلاحين على إقامة مزرعة تعاونية. لكن مالو يبالغ فى ازدرائه للتقاليد. وعندما يتزوج فتاة من القرية ويرفض أن يدفع لها مهرًا، يحرض ذلك على انتحار والدها. وحين يقترح قطع

أشجار الغابة المقدسة، يكون قد تجاوز حده، فيعتقل. لكن المزرعة التعاونية تستمر. الفيلم يسمح بإلقاء نظرة واضحة على التنظيم الاجتماعى للقرية المعاصرة، وهو يقدم أيضا صورة حية لمختلف اتجاهات جيل جديد ولد منذ الاستقلال (بما فيه من نقاط قوة وضعف).

لقد نظر الفيلم الأول لباسيك با كورهيو فى الاحتياجات السياسية للكاميرون المعاصرة، أما فيلمه الثانى« الرجل الأبيض العظيم الذى من لامبارينيه» (١٩٩٥) فينظر إلى الخلف، إلى العهد الكولونيالى. يغطى الفيلم حقبة زمنية واسعة من عشرين عاما مضت حتى موت آلبرت شفايتزر فى عام ١٩٦٥، وهو ملئ بمواضع الالتباس، ليس أقل أسبابها فشل الفيلم فى أن يرينا صورة بصرية لبعض الشخصيات وهى تتقدم فى العمر (ومنها شفايتزر نفسه). بينما تتحول إفريقيا الاستوائية الفرنسية من مستعمرة فرنسية إلى مجموعة من الدول المستقلة (تشمل الجابون الحالية، حيث صور الفيلم)، نرى تتابعا لمشاهد متجاورة تكشف عن الطابع المركب لعلاقة شفايتزر بإفريقيا، ويقينياته الملزمة، التى يتحداها الجنود السابقون العائدون فى عام ١٩٤٤، بقدر ما يتحداها الاستقلال الذى تم فى عام ١٩٦٠. لقد شعر باسيك با كوبهيو بوضوح بالحاجة إلى أن يضم رسم شخصية بطله جميع جوانبها: رفضه الاعتراف بأن الإفريقى يمكن أن يكون طبيبًا، ومداخله المتناقضة للتقاليد الإفريقية والنساء الإفريقيات، بالإضافة إلى التزامه الواضح بدوره التبشيرى. ويشمل الفيلم الانتقادات الأوروبية لوسائل العلاج التقليدية التى يستخدمها بطله، بالإضافة إلى الشكوى الإفريقية من فشله فى حب الأفارقة وأنه أتى إلى إفريقيا لينقذ روحه هو، لا ليساعد الأفارقة على تحقيق التنمية، وهى شكوى تقول الكثير.

على الرغم من أن الموضوعين اللذين عالجها فيلما باسيك با كوبهيو الطويلان مختلفان تمام الاختلاف، فإن كليهما يقدمان صورة حية لشخصية مثالية تأمل فى أن تصنع شيئا طيبا لكنها شخصية لها نقاط ضعفها، إن هاتين الشخصيتين فى الفيلمين متسلطتان، لهما نزعة تطهرية، على خلاف مع محيطيهما، ومهملان نحو قريباتهما من النساء. ثم شارك باسيك با كوبهيو فى ٢٠٠٤ فى إخراج فيلم «صمت الغابة» مع

ديديه وينانجارى، بعد أن كان قد أخرج عددًا من الأفلام القصيرة، وهذا الفيلم هو أول فيلم لجمهورية إفريقيا الوسطى.

ثانى أكبر مخرجى الكاميرون فى هذا التراث هو جان-مارى تينو (من مواليد ١٩٥٤)، الذى تعلم السينما فى باريس، حيث يعيش الآن، وعمل كثيرا فى إخراج الأفلام التسجيلية منذ ١٩٨٤. أخرج جان-مارى تينو حوالى اثنى عشر فيلمًا تسجيليًا أو نحو ذلك على مدى عشرين عامًا، منها عدة أفلام طويلة قوية وزعت على نطاق واسع ويتجلى فيها تمامًا هدفه ألا وهو «إصدار صرخة غضب هائلة ضد الظلم فى الكاميرون، وإظهار عناصر تسمح بفهم الخيوط المركبة للقهر فى إفريقيا، لينتهى الأمر بفك عقدها»[٢٤]. فيلم «إفريقيا، سوف أنهبك» (١٩٩٢)يفحص التاريخ الثقافى للكاميرون، بدءًا بالحاضر ورجوعًا فى الزمن إلى الوراء لكشف النقاب عن جذور الوضع الفظيع الراهن فى الممارسات التى تأسست أثناء عهد الاستعمار. أما فيلم «الزعيم!» (١٩٩٩)، فتستثير أحداثه صدفة لقاء مع صبى فى السادسة عشرة من عمره يحكم عليه أحد الغوغاء بالإعدام خارج القانون لأنه سرق بعض الدجاجات، والفيلم يفحص دور السلطة فى الكاميرون -ليس فقط موقع الديكتاتور، الذى يمتلك قوة مطلقة، بل أيضا وضع كل زوج كاميرونى يمتلك قوة تسلط مطلقة على زوجته. وفى فيلم «العودة إلى الوطن فى عطلة» (٢٠٠٠) يستخدم تينو رحلة عودة للأماكن التى سبق له معرفتها من قبل، ليستكشف التعليم، والإدارة المحلية، والديموقراطية فى القرية.

الفيلم الروائى الأول لتينو هو «كلاندو» (١٩٩٦)، وهو دراسة عن المنفى. لكن المشهد الافتتاحى الناطق بلغة الداوولا والمشاهد الاسترجاعية (الفلاش باك) التى تصور ما يجرى فى الخارج تعرض نفس العالم الذى تصوره الأفلام التسجيلية. وكما يقول تينو فى فيلمه «الزعيم!»، فإن الفقر، والعنف والفساد عائلة مكونة من ثلاثة أفراد(*)، ويوجد اقتصاد أسود كامل ليوفر ما تعجز الدولة عن تقديمه. توجد فى هذا

(*) فى الأصل الإنجليزى باللغة الفرنسية *ménage à trios*، والتشديد للمؤلف. (المترجمة).

المجتمع المنهار ثلاث نقاط إيجابية: الأسرة، وجماعات خدمة الذات، والصداقة. لكن اعتقال البوليس السياسى للبطل سوبجوى وتعذيبه له بسبب نشاط سياسى بسيط يوجه له ضربة تكاد تكون قاصمة. يحاول البطل إعادة بناء حياته بأن يعمل سائقا لسيارة أجرة بدون رخصة قانونية (ومن هنا يأتى اسم الفيلم «كلاندو» المشتق من اللفظ الإنجليزى enitsednalc بمعنى غير مشروع)، لكن هذه المحاولة تعرضه لوجه آخر من وجوه المجتمع الكاميرونى، آلا وهو العنف القاتل الذى يرتكبه فقراء (فى هذه الحالة سائقو التاكسى الحاصلون على رخصة قيادة) ضد فقراء (سائقو التاكسى غير الحاصلين على رخصة والذين يقودون السيارات بعيدا عن عين القانون). يذهب سوبجوى إلى المنفى فى كولونيا، وتجعله علاقته بشخصية ألمانية من النشطين السياسيين يعيد التفكير فى وضعه، كما يدفعه لذلك صديقه ومعلمه القديم الذى حطمه المنفى الآن. ولا يتضح أبدا فى النهاية ماذا سيفعل سوبجوى فعلا عند عودته مع صديقه للكاميرون. فيلم كلاندو، مثل جميع أفلام تينو، يعطى صورة حية للكاميرون ومشكلاتها العديدة. وهو مثل أفلامه التسجيلية، يعمل بوضع المشاهد والأوضاع بجوار بعضها البعض، لا ببناء خط روائى قوى. والنهاية غير حاسمة كالمعتاد، نداء للتأمل اكثر منها فعل مباشر. وقد جعلت هذه الأفلام التى أخرجها تينو فى تسعينيات القرن العشرين منه صوتًا عظيمًا فى السينما الإفريقية المعاصرة. أما آخر أفلام المخرج فهو «سوء التفاهم الكولونيالى» (٢٠٠٤)، وهو يتناول موضوعًا معتادًا هو القول المأثور الشهير لديزموند توتو (الذى يقتبسه الفيلم): «حين وصل المبشرون الأوائل إلى إفريقيا كانت لديهم التوراة وكانت لدينا الأرض. وطلبوا منا أن نصلى. فأغمضنا أعيننا وصلينا. وحين فتحناها مرة أخرى، كان الوضع قد انعكس. صارت لدينا التوراة، وصارت لديهم الأرض».

أما فى بوركينا فاسو، فنجد إدريسا ويدراوجو، الذى حققت أفلامه الثلاثة الأولى نجاحًا ساحقًا، وهى: يام دابو، ويابا، و تيلاى (وسنناقشها فى الفصل الثامن)، واستمرت أعماله بعدها فى الازدهار طوال تسعينيات القرن العشرين وفى الألفية الثالثة، إذ اخرج أربعة أفلام طويلة أخرى، وأفلاما أقصر طولا، هى أفلام روائية

قصيرة للتليفزيون، وكثيرًا من الأفلام التسجيلية، ومسلسلا تليفزيونيا من اثنتى عشرة حلقة صور بالفيديو. و على الرغم من أن ويدراوجو دأب على تغيير مدخله مرارًا وتكرارًا فى جهد مستمر للتجديد، فإنه لم يستعِد قط فى هذه الأفلام الأكثر واقعية النجاح العالمى الذى حققه من أفلامه الطويلة المبكرة. أول فيلم طويل أخرجه ويدراوجو فى تسعينيات القرن العشرين هو «كريم وسالا» (١٩٩١)، أخرجه للتليفزيون الفرنسى الإقليمى وهو من بطولة الممثلين الشابين اللذين مثلا فى فيلمه الطويل الثانى «يابا»، وقد كان فيلما آخر عن القرية يصور قصة الحب التى نمت بين البطل والبطة البالغين الثانية عشرة من عمرهما. ولم يعرض هذا الفيلم إلا بشكل محدود فى دور عرض سينمائى.

واستجابة للنقد الذى وجه إليه بأنه يتجاهل المشكلات الاجتماعية الحقيقية لبوركينا فاسو وكل ما يفعله أنه يصدر للغرب الصورة التى يتخيلها هو عن إفريقيا، أخرج ويدراوجو بعد ذلك فيلم «سامبا تراورى» (١٩٩٢)، وهو فيلم تشويق قصد به أن يكون «فعلا من أفعال التمرد ضد الجيتو الذين يحاولون وضعنا فيه»[٢٥]. يتتبع الفيلم بطله، المتورط فى عمليات سرقة وقتل فى واجادوجو، وهو يفر عائدًا إلى قريته الأصلية ليحاول أن يعيد خلق حياته هناك. يبدو فى البداية أنه ينجح، لكن ماضيه يلاحقه وفقا للأسلوب الكلاسيكى لأفلام التشويق. يخرج ويدراوجو الفيلم بثقة وطلاقة، الفعل ملئ بالحياة، والفيلم ملئ بروح الدعابة والتفاصيل التى تقول الكثير، والممثلون يؤدون أدوارهم باطمئنان. من إحدى نقاط القوة لدى ويدراوجو كمخرج الأسلوب المباشر الذى يحكى به قصة الفيلم، وهنا، مشكلة ثروة سامبا (المسروقة) تجعل القرويين يساعدون على الحفاظ على تدفق السرد الروائى. وتصل الدراما إلى خلاصة مرضية حين يعتقل سامبا فى نفس اللحظة التى يحل فيها مشكلات عائلته. ربما كان أقوى ما فى الفيلم الطريقة التى يجعلنا نتعاطف بها مع سامبا على الرغم من أننا نعرف أنه لص هارب من الشرطة. ولكل أسبابه، كما هو الحال دائمًا فى أفلام ويدراوجو.

وأخرج ويدراوجو فيلم «صرخة قلب» (١٩٩٤) فى محاولة أخرى للتجديد، وهو

فيلم فرنسى بكل المقاييس (التمويل، واللغة، وطاقم العاملين، وكتاب السيناريو). مختار طفل إفريقى فى الحادية عشرة من عمره، تأتى به أمه إلى فرنسا ليلحقا بأبيه الذى لم يره من خمس سنوات. يزداد شعور مختار بالعزلة ويطارده طيف ضبع يراه مرات متكررة. وتحل هذه المخاوف فى النهاية، إذ أن صورة الضبع تتحد مع صورة جد مختار الذى يحبه، والذى يتضح أنه كان يحتضر فى ذلك الوقت، ويرجع حل مخاوف مختار جزئيا إلى علاقته بباولو، وهو شخصية مهمشة اجتماعيًا يلعب دورها النجم الفرنسى ريتشارد بورينجر. و على الرغم من أن هذا الفيلم فيه الكثير من السمات المميزة لأسلوب ويدراوجو (العناصر البصرية المصقولة، والطفل الذى يلعب دور الشخصية المركزية، والتأكيد على علاقة الأب بالابن)، فإنه ليس مؤثرًا، على نحو غريب، حيث إن بعض العناصر الأساسية للحبكة غير مقنعة على الإطلاق، وخاصة العلاقة غير المبررة مع باولو. وطقوس السحر التى تعرض فى نهاية الفيلم لطرد الضبع ليست مقنعة. كانت آراء النقاد عن الفيلم كارثة، واتهم النقاد الأفارقة ويدراوجو بأنه يريد أن يصبح فرنسيًا (فهو يعيش فى باريس) ونتيجة لذلك، يطالبه النقاد الفرنسيون بالعودة إلى إفريقيا[٢٦].

فإذا سلمنا باهتمامه الثابت بالأخذ بمداخل جديدة فى إخراج الأفلام، ربما كان لابد أن يكون ويدراوجو واحدًا من ثلاثة مخرجين فرانكفونيين يستكشفون الإنتاج باللغة الإنجليزية فى زيمبابوى وجنوب إفريقيا بعد سقوط نظام الفصل العنصرى (الاثنان الآخران هما سليمان سيسى وجان-بيير بيكولو). و على الرغم من تباين ردود الفعل النقدية، التى كانت مزيجًا من المدح والقدح، فإن ويدراوجو وصف فيلم «كينى وآدمز» الناتج بأنه «عمل عظيم فى مسار عملى بالإخراج السينمائى، له رؤية مختلفة وفضول لاستكشاف العالم»[٢٧]. يحكى الفيلم قصة صداقة استمرت طوال الحياة، هى صداقة كينى وآدامز، اللذين يبدآن بحلم، ويشرعان فى تحقيقه تدريجيًا، وعندئذ فقط تظهر الفوارق التى بينهما. آدمز رجل حالم وحيد، تتزايد غيرته من نجاح كينى، وينتهى أمره بالاستسلام لليأس. لدينا هنا شخصيتان تنجذبان إلى المفهوم الغربى عن الفردية وتنفران منه، وينبهنا أوليفييه بارليه عن حق إلى أن

«الطريقة التى ينسجان بها قماشة «التمرد الذاتى» بتردد وشعور بالألم ... طريقة مختلفة تمام الاختلاف عن النموذج الأوروبى»[٢٨]. ومع أن ويدراوجو يعترف أن قدراته محدودة فى اللغة الإنجليزية، فإنه يجيد تناول الحوار وحصل على أداء جيد من ممثلى الدورين الرئيسيين فى فيلمه: فوسى كونينى و ديفيد مهولوكى، وهما الاثنان من ممثلى المسرح الشعبى بجنوب إفريقيا.

من مخرجى بوركينا فاسو الآخرين الذين ظهرت لهم أفلام تستحق التقدير فى تسعينيات القرن العشرين المخرج دريسا تورى (من مواليد ١٩٥٢) الذى علم نفسه بنفسه. أول فيلم من فيلميه الطويلين هو «لادا» (١٩٩٠)، وهو قصة خرافية ريفية عن إغراء حياة المدينة الزائف، تقدم صورة مثالية ساحرة لحياة قرية من قرى البامبارا وثقافتها التقليدية. أما فيلم «هاراموبا» (١٩٩٣) فهو على عكس ذلك، إذ يقدم صورة واقعية قوية للحياة فى بلدة قبيحة من مدن الصفيح تقع على مشارف واجادوجو. البارات، والمقاهى، وقبل كل شىء الشوارع فى هذه البلدة تزخر بالدعارة، والمخدرات، والغش، والسرقة، والفساد. والجشع، والخداع، والشهوانية والإدمان كلها أمور شائعة وسط القذارة، والقمامة، والفقر، والشرطة دائمة الوجود فى البلدة. الخط الروائى للفيلم ليس قويًا، لكنه يقدم بدلا من ذلك لوحة كولاج من المشاهد التى تتابع حياة دستة أو أكثر من الشخصيات من كل الأصناف والأعمار، والفيلم يتابعهم بأسلوب متقطع. إنه عالم من المعاملات والعلاقات المتغيرة، يضع فيه الشباب القيم التقليدية موضع المساءلة، وتؤدى الثوابت البسيطة للإسلام البطريركى إلى تشوهات كبيرة. إن صورة المدينة الإفريقية البازغة التى يقدمها الفيلم صورة حية تأسر المشاهد.

ونجد فى مالى عبد الله أسكوفارى (من مواليد ١٩٤٩)، الذى تعلم السينما -مثل معظم مخرجى مالى- فى معهد السينما الروسى بموسكو، وقد أخرج فيلم «فاراو!»، أم الكثبان الرملية (١٩٩٦). يحكى الفيلم قصة امرأة شجاعة، كل شىء لديها موضوع نضال: فهى لا تملك نقودًا، وزوجها معاق ذهنيا وأطفالها الثلاثة جميعهم يثيرون المشاكل. الحدث مضغوط فى يوم واحد، ويعبر عنه

المخرج بشكل مادى ملموس إلى حد بعيد، لكننا نرى القصة دائما من منظور البطلة زامياتو ويشمل الفيلم ذكرياتها وأحلامها. زامياتو قدرية تماما فى تسليمها لما تدرك أنه إرادة الله، لكنها تحل مشكلاتها فى النهاية بحيازتها لحمار أخذته من الرجل الذى كان من المفروض أن يتزوجها منذ عشرين عاما مضت، وتصير سقاءة. وفى الصباح التالى تستطيع مواجهة شروق الفجر بابتسامة. وكما أن الحدث مركز تمامًا والمدى الزمنى مختزل، نجد أن الأسلوب البصرى أيضا شديد النعومة، إذ يتكون من لقطات ساكنة إلى حد بعيد تظل زمنًا طويلا على الشاشة. ومن الملحوظ التكثيف المادى لأداء الممثلين بناء على توجيهات آسكوفارى والوضوح القاسى الذى يعبر به عن الموضوعات الرئيسية (الفقر المدقع، والتوترات العائلية، والاحتياجات الجنسية للعمال الفرنسيين). وأنا أفهم رأى طاهر شويخ القائل بأن فيلم «فاراو!» «واحد من الأفلام الإفريقية المهمة التى ظهرت فى السنوات الأخيرة»[٢٩]. على الرغم من أن ابن زاميتاو قد التقط أفكارًا جديدة من المدرسة، فإن الابنة مقهورة تماما، وممنوعة حتى من أن تسأل أسئلة، والأمل فى التغيير ضعيف (العنوان «فاراو» معناه موات تام أو جمود).

كما سنرى فى الفصل التاسع، فإن اهتمام المخرجين الأفارقة لمدة أربعين عاما بسبر أغوار حقائق واقع الحياة الإفريقية بعد الاستقلال يستمر فى تشكيل جزء جوهرى من أفلام الكثيرين من المخرجين الأصغر سنا الذين ولدوا بعد الاستقلال، فى ستينيات القرن العشرين وسبعينياته.

NOTES

1. Tahar Chikhaoui, 'Le cinéma tunisien de la maladroite euphorie au juste désarroi', in Abdelmajid Cherfi et al. (eds), *Aspects de la civilisation tunisienne* (Tunis: Faculté de Lettres de Manouba, 1998).
2. Tahar Chikhaoui, 'Maghreb: De l'épopée au regard intime', in Jean-Michel Frodon (ed.), *Au Sud du Cinéma* (Paris: Cahiers du Cinéma/Arte Editions, 2004), p. 26.
3. Brahim Tsaki, interview in *Actes des Septièmes Rencontres de Montpellier* (Montpellier: Fédération des Oeuvres Laïques de l'Hérault, 1986), p. 68.
4. Brahim Tsaki, interview in *El Watan*, Algiers, 17 January 1997, p. 14.
5. '*The Barber of the Poor Quarter*, a unique and mythical film by the no less mythical Mohamed Reggab, the title says it all', according to Ahmed Fertat, 'Le Cinéma marocain aujourd'hui', in Michel Serceau (ed.), *Cinémas du Maghreb* (Paris: Corlet/Télérama/*CinémAction* 111, 2004), p. 55.
6. Jillali Ferhati, interview, in Serceau, *Cinémas du Maghreb*, p. 175.
7. Ibid.
8. Kevin Dwyer, *Beyond Casablanca: M. A. Tazi and the Adventure of Moroccan Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), p. 230.
9. Nouri Bouzid, 'New Realism in Arab Cinema: The Defeat-Conscious Cinema', in Ferial J. Ghazoul (ed.), *Arab Cinematics: Towards the New and the Alternative* (Cairo: *Alif* 15, 1995), p. 243.
10. Cheick Oumar Sissoko, interview, in Nwachukwu Frank Ukadike (ed.), *Questioning African Cinema: Conversations with Filmmakers* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), p. 183.
11. Ibid., p. 184.
12. Pierre Yaméogo, interview with Olivier Barlet, www.africultures, 19 July 2002.
13. Tahar Chikaoui, 'Le Cinéma tunisien des années 90: permanences et spécifités', *Horizons Maghrébins* 46, Toulouse, 2002, pp. 114–15.
14. Ibid., p. 115.
15. For a fuller discussion of aspects of women's filmmaking, see two volumes edited by Kenneth W. Harrow: *With Open Eyes: Women and African Cinema* (Amsterdam and Atlanta, GA: Rodopi/*Matutu* 19, 1997) and *African Cinema: Postcolonial and Feminist Readings* (Trenton, NJ and Asmara, Eritrea: Africa World Press, 1999). Also Abdelkrim Gabous, *Silence, elles tournent!: Les femmes et le cinéma en Tunisie* (Tunis: Cérès Editions/CREDIF, 1998).
16. Zahia Smail Salhi, 'Maghrebi Women Film-makers and the Challenge of Modernity: Breaking Women's Silence', in Naomi Sakr (ed.), *Women and Media in the Middle East: Power Through Self-Expression* (London and New York: I. B. Tauris, 2004), p. 71.

17. Abdelkaader Lagtaâ, cited in Kevin Dwyer, '"Hidden, Unsaid, Taboo" in Moroccan Cinema: Abdelkader Lagtaâ's Challenge to Authority', *Framework* 43: 2, Detroit, 2002, pp. 117–33.
18. Ahmed Ferhat, 'Le Cinéma marocain aujourd'hui: les atouts et les contraintes d'une émergence annoncée', in Serceau, *Cinémas du Maghreb*, p. 52.
19. Fatima Mernissi, cited in Dwyer, *Beyond Casablanca*, p. 190.
20. For a discusion of this and Tazi's comedy hit, see Kevin Dwyer, 'Un pays, une décennie, deux comédies', in Serceau, *Cinémas du Maghreb*, pp. 86–91.
21. Saïd Bakiri, interview, in Samuel Lelièvre (ed.), *Cinémas africains, Une oasis dans le désert?* (Paris: Corlet/Télérama/*CinémAction* 106, 2003), p. 211.
22. Azzedine Meddour, interview, Serceau, *Cinémas du Maghreb*, p. 214.
23. Ekema Agbaw, 'The Cameroonian Film as Instrument of Social and Political Change: 1991–1992', in Maureen N. Eke, Kenneth W. Harrow and Emmanuel Yewah (eds), *African Images: Recent Studies and Text In Cinema* (Trenton, NJ and Asmara, Eritrea: Africa World Press, 2000), p. 91.
24. Jean-Marie Teno, cited in '*Afrique je te plumerai!*', www.africultures, 13 November 2002.
25. Idrissa Ouegraogo, cited in Lelièvre, *Cinémas africains*, p. 128.
26. See Olivier Barlet, *African Cinemas: Decolonizing the Gaze* (London: Zed Books, 2000), p. 211.
27. Idrissa Ouedraogo, interview in Nwachukwu Frank Ukadike (ed.), *Questioning African Cinema: Conversations with Filmmakers* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), p. 152.
28. Barlet, *African Cinemas*, p. 42.
29. Tahar Chikhaoui, 'Juste courageuse, la mère', *Cinécrits* 17, Tunis, 1999, p. 25.

الجزء الثالث

هويات جديدة

ما انفك الماضى يحدثنا. لكنه لم يعد ماضيًا بسيطًا مصنوعًا من «حقائق»، حيث إن علاقتنا به مثل علاقة الطفل بالأم، تأتى دائما بالفعل «بعد القطيعة معها». فهذه العلاقة تبنى دائما من خلال الذاكرة، والخيال، والسرد الروائى، والأسطورة. والهويات الثقافية هى نقاط التعرف أو الارتباط التى تنشأ عبر خطابات التاريخ والثقافة.

ستيوارت هول[١]

٧- السرديات التجريبية

الأفلام الرائدة تحكى قصصًا، لكن ما يكسبها فرادتها الإفريقية هى وجهات نظرها وأصالتها عموما. إن وجهات النظر التى يأخذ بها المخرجون الأحدث سنًا تكسر قالب النماذج التقليدية وتسمح بازدهار قوالب «ثورية» جيدة للتعبير ونماذج من أنماط السرد الروائى والاتجاهات الجمالية التى تتقصى الحقائق، وبهذا تتحدى الأفكار الراسخة عن السبل السينمائية المستقيمة.

نواسوكو فرانك أوكاديكا(٢)

مقدمة

يواجه المخرجون الأفارقة الجدد وضعًا يشبه إلى حد بعيد الظروف القاسية التى يعزوها رضا بن سامية -من منظور مغاربي- إلى الكتاب الجزائريين المعاصرين: «إن ما يحدد الهويات تحت الشروط ما بعد الحداثية الموجودة اليوم، ليس الحواجز الجغرافية بل ولا حتى السياسية، لكن ما يحددها هو مستوى من الاتساق الذى يتجاوز الأفكار التقليدية عن الدولة القومية ويقرر شكلها الجديد المتجاوز للحدود»(٣). ويصك بن سامية مصطلح «دول قومية تجريبية «ليساعد على تعريف العلاقة الجديدة بين الفنانين وسياقهم القومى، وترجع سبب تسميته لهذه الدول القومية بالتجريبية إلى أنها «تقع فوق جميع الدول القومية التى يجب أن يتخيلها الكتاب ويستكشفوها، كما لو كانت أراضى يعيدون استكشافها ومراقبتها، خطوة بخطوة، بلاد يخترعها الواحد منهم ويرسمها وهو يبدع لغته»(٤).

أما المخرجون الذين شهدوا الاستقلال وهم فى سن الرشد، فقد استمر اهتمامهم بشكل طبيعى بمسألة الهوية الثقافية القومية فى السنوات التى أعقبت الاستقلال.

ويتمسك الكثيرون منهم -مثل عثمان سيمبين- بالآراء التى كانوا يعتنقونها فى ذلك الوقت، ويتجلى هذا فى الأفلام التى أخرجوها بعد الاستقلال. لكن معظم أبناء الجيل التالى، ممن كانوا أطفالا أو مراهقين وقت الاستقلال لم يمكنهم تناول أفكار الهوية القومية والثقافية بنفس هذه الطريقة التى تتسم بالوعى الخالى من الذاتية، علما بأن ٦٠٪ من مخرجى بلدان المغرب العربى والبلدان الواقعة جنوب الصحراء الكبرى يقعون فى هذه الفئة، وهم معظم مخرجى هذه البلدان؛ فبدلا من أن يضعوا يدهم ببساطة على حقيقة حكم عليها بأنها «موجودة» ويعيدوا إنتاجها، كان عدد منهم أكثر اهتمامًا بإعادة خلق عوالم متخيلة أو أسطورية للماضى (عالم القرية الإفريقية أو المدينة التونسية القديمة مثلا)، أو البحث فى تواريخهم الشخصية للخروج منها بحكايات من عالم الطفولة يمكن أن تضرب مثلا. لكن وضع الماضى فوق الحاضر، والشخصى فوق الاجتماعى على هذا النحو لم يكن بالضرورة انسحابا من الالتزام الاجتماعى. فالمخرجون إذ يختارون هذا السبيل لم يتجاهلوا المشكلات الاجتماعية أو السياسية الحالية، بل كانوا يجدون طرقًا جديدة لمواجهة هذه المشكلات، عن طريق إبعاد أنفسهم عن الهموم المباشرة المتعلقة بالحاضر القريب جدا.

يمكننا أن نذهب إلى أن المخرجين الأفارقة شديدو الجدية حقًا فى مدخلهم، كما يعترف المخرج كرامو-لانسين فاديك من ساحل العاج إذ يقول: «لماذا يجب أن نكون مجرد مثقفين بينما ينتزع لويس دى فينيس الضحكات فى دور العرض السينمائى فى إفريقيا؟»[٥]. قليل جدا من المخرجين الأفارقة هم الذين أخرجوا أفلاما كوميدية كاملة، ولا يمكن أن تعتبر الكوميديا أبدا تقليدا من «تقاليد» السينما الإفريقية. لكن الكوميديات التى أنتجت أقبل عليها جمهور هائل. يلاحظ كيفين دواير فى مقال كتبه عن السينما المغربية الكوميدية أن السينما المغربية فيها بالكاد ستة أفلام كوميدية، لكن أشهر فيلمين مغربيين حققا جماهيرية فى التاريخ هما فيلم «البحث عن زوج زوجتى» (١٩٩٣) لمحمد عبد الرحمن تازى وفيلم «فيها الملح والسكر ومابغاتش تموت» (٢٠٠٠) لحكيم نورى، والاثنان فيلمان كوميديان. وقد ظهر فيلم كوميدى آخر فاق هذين الفيلمين فى جماهيريته منذ كتب دواير مقاله، هو

فيلم «الباندية [اللصوص]» (٢٠٠٤) من إخراج سعيد الناصرى. لا يستطيع دواير أن يقدم سببا لتجنب الفكاهة: «تخدم الفكاهة كمَخْرَج يمكن أن يسر المخرجين المغربيين الباحثين عن وصم مشكلات مجتمعهم»[٦]. وأكثر الأفلام جماهيرية فى تاريخ السينما التونسية بالمثل هو فيلم «الحلفاوين» (١٩٩٠)، وهو فيلم كوميدى من إخراج فريد بوغدير عن اكتشاف صبى صغير للجنس. وقائمة الأفلام الكوميدية فى البلدان الواقعة جنوب الصحراء الكبرى محدودة هى الأخرى، فلا نجد فيها إلا المخرج الكاميرونى دانييل كاموا، بفيلميه «بوس-بوس» (١٩٧٥) و«ابنتنا» (١٩٨٠)؛ والمخرج هنرى دوبارك من ساحل العاج، بمتتالية من ستة أفلام طويلة تبلغ ذروتها بفيلميه «شارع برنسيس» (١٩٩٤) و«المقهى الملون» (١٩٩٧)، وقد ظهر هذان المخرجان كمتخصصين فى الكوميديا. نعم، يمكن أن تقوم الكوميديا بوظيفة جادة إلى جانب إثارتها للضحك، كما لاحظ أوليفييه بارليه: «أساليب الزنوج فى الكوميديا توجه الآدميين إلى حل تشابك خيوط مصائرهم الملبدة بدلا من إسقاط متاعبهم الشخصية على غيرهم من الناس أو الجماعات الاجتماعية»[٧].

يضع ستيوارت هول يده بوضوح شديد على المدخل الذى يستخدمه معظم المخرجين الأفارقة الباحثين عن بديل جاد للواقعية الاجتماعية، وذلك فى الجزء الثانى من تعريفه للهوية الثقافية المكون من جزأين:

> إن الهوية الثقافية بهذا المعنى الثانى مسألة «صيرورة» كما أنها مسألة «كينونة'؛ فهى تنتمى للمستقبل بقدر انتمائها للماضى. إنها ليست شيئًا موجودًا بالفعل، متجاوزًا للمكان، والزمان، والتاريخ والثقافة. الهويات الثقافية تأتى من مكان ما، وكل منها لها تاريخ. لكنها -مثل كل ما هو تاريخي- تمر بتحولات مستمرة ... الهويات هى الأسماء التى نطلقها على مختلف الطرق التى نوضع بها فى سرديات الماضى، أو نضع أنفسنا بها فى هذه السرديات[٨].

حين واجه بعض المخرجين المتناقضات الاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية التى جبلت عليها إفريقيا ما بعد الكولونيالية، شعروا بالحاجة إلى الهرب مما هو

يومى والبحث عن نقطة بدء جديدة لعملهم. كما أن بعض المخرجين ذهبوا منذ بداية سبعينيات القرن العشرين إلى أن سينمات البلدان الإفريقية بحاجة إلى هياكل رسمية جديدة تدين لتيار السينما الغربية السائد بقدر أقل بكثير مما تدين به له الهياكل الحالية، إذا أرادت السينمات الإفريقية أن تظهر حقائق واقع الحكم ما بعد الكولونيالى من منظور إفريقى حقا. فالمخرج المغربى مؤمن لسميحى مثلا تكلم عن «قوالب ستعمل بالضبط لترجمة طريقة أخرى للعيش والتفكير، ثقافة أخرى، اختيارات اجتماعية أخرى غير تلك التى قدمها الغرب حتى الآن»[٩].

وكما رأينا فى الفصلين الخامس والسادس، وجد دائما عبر الأربعين عاما الماضية تيار سائد مستمر من الأفلام الواقعية الاجتماعية التى تقبل الهوية كأمر مسلم به وتقوم على إدراك لخبرات تاريخية مشتركة وقواعد ثقافية مشتركة. أما الأفلام البديلة أو التجريبية التى تضع هذا المدخل موضع المساءلة فقد كانت أفلاما قليلة، على الرغم من أنها كانت ذات قيمة بهذا الصدد. وكانت هذه الأفلام فى معظم الأوقات أفلاما منعزلة، فردية فى إطار إجمالى إنتاج المخرجين الذين عملوا من قبل فى التيار الواقعى، أو عادوا إليه بعد إخراجهم لهذه الأفلام (كما حدث مع مؤمن لسميحى، وميد هوندو، وسليمان سيسى، ومرزاق علواش). وفى بعض الحالات تكون هذه الأفلام المتسائلة هى فى الواقع الإنتاج الوحيد لمخرج أو آخر حرم بعدها من التمويل لمدة عشرات السنين (مثل جبريل ديوب مامبتى أو حامد بنانى)، بل أنها تمثل أحيانًا الفرصة الوحيدة حقا أمام مخرجها لإخراج فيلم طويل بالكامل (أحمد بوعنانى، وفاروق بلوفة، وآسيا جبار، ومنصف دهيب). وكثيرا ما يتطلب هذا المدخل غير الواقعى استجابة مزدوجة من المشاهدين إذا كان لهم أن يفهموا ما فى الفيلم من التزام اجتماعى أو سياسى. وقد قال أوليفييه بارليه عن العرض الذى جرى فى باريس لفيلم «ييلين» لسليمان سيسى، إن المشاهدين لم يروا فيه إلا أعمال السحر، «بينما الفيلم ليس إلا أداة لخدمة الرسالة السياسية ضد استيلاء الآباء على قوة المعرفة»[١٠].

سبعينيات القرن العشرين

يوجد فى البلدان الإفريقية الواقعة جنوب الصحراء الكبرى مثالان لمدخل بديل، وكل منهما هو الفيلم الأول لاثنين من الرموز العظيمة للسينما الإفريقية، وكلاهما علم نفسه بنفسه: ميد هوندو (من مواليد ١٩٣٦) فى موريتانيا لكنه يعيش فى باريس؛ والمخرج السنغالى جبريـل ديوب مامبتى (١٩٤٥-١٩٩٨). استمر كلاهما فيما بعد فى إخراج أفلام فى قوالب بديلة، هوندو بفيلم استعراضى مذهل، وديوب مامبتى بفيلم معد رسميًا عن عمل أدبى.

الفيلم الأول لهوندو «سوليل أو» (١٩٧٠) يبدو فيه أثر عمله السابق فى المسرح، خاصة فى المشاهد الافتتاحية التى ترسم مخططا سريعا للتعميد لدى المسيحيين والتجنيد فى جيش الاستعمار الكولونيالى والذى يمثله فريق صغير من الممثلين يتبادلون أداء مختلف الأدوار. لكن مع تقدم الفيلم، تتسع وسائله الأسلوبية لتشمل مشاهد تسجيلية، وحوارات، وإعادة تمثيل للأحداث بشكل طبيعى، ويوجد باستمرار تأثير متبادل بين الصوت والصورة، وكثيرا ما يتجاوران. يفتتح الفيلم بتأكيد صاخب للهوية الإفريقية: «لدينا حضارتنا. لقد طرقنا حديدنا. لدينا أغانينا ورقصاتنا ... لدينا أدبنا، وديننا، وعلمنا، وطرقنا الخاصة فى التربية والتعليم». لكنه ينتهى بمشهد من الاغتراب والكرب، تتعالى فيه صرخات البطل وتحترق صور الأبطال الثوريين العظام لستينيات القرن العشرين: مالكولم إكس، وتشى جيفارا وباتريس لومومبا وغيرهم. يتابع الجزء المركزى للفيلم تجربة مهاجر إفريقى منذ وصوله إلى باريس وعبر سلسلة من اللقاءات التى تسمح لهوندو باستكشاف نطاق واسع من القضايا: الإسكان، والعمل والطبيعة الجنسية، علاوة على الشكوك والأوهام الداخلية. يشير كل من الحوار والتعليق بصوت من خارج الكادر إلى مزيج من السذاجة والنفاق، السلبية والعنف الداخلى الذى يميز التعامل بين سكان باريس من البيض والسود. ما زال فيلم «سوليل أو» محتفظا بقوته حتى بعد مرور خمسة وثلاثين عاما على إنتاجه، ومن أبرز ما فيه يقينه، وثراؤه، ونغمته المتوازنة. وقد كتب إبراهيما سينياتى

فى ٢٠٠٢ أن فيلم «سوليل أو» «فيلم مؤسِّس. الفيلم الذى خرج كل شيء من معطفه. ومن هنا تأتى أهميته. إنه يرهص بجميع الأفلام الأخرى بشكل أو بآخر، من وجهة نظر الموضوع وبالمستوى التقنى للفيلم بنفس القدر»(١١).

أخرج ميد هوندو أفلاما تسجيلية لمساندة جبهة البوليساريو، ثم تحول لإخراج الأفلام الروائية المؤسلبة صراحة بفيلمه «جزر الهند الغربية» (١٩٧٩)، الذى صنعه بتمويل جزئى من الجزائر وموريتانيا. كانت النتيجة عملا يجمع بين الموسيقى، والمؤثرات الصوتية، والرقص، والخطابة، والغناء، وقد صور بأكمله فى ديكور هائل لسفينة عبيد بنيت فى محطة سكة حديد مهجورة بباريس. فيلم «جزر الهند الغربية» فيلم استعراضى ثرى بصريا نابض بالحياة، يروح جيئة وذهابا بين الحاضر وسنوات منشأ تجارة العبيد بين فرنسا وجزر الأنتيل. يتجلى فى مشاهد هذا الفيلم -كما فى المشهد الافتتاحى لفيلم «سوليل أو» - خلفية هوندو المسرحية فى مبدأ المواجهة(*) الذى يختاره عند تحديد أماكن الممثلين داخل الكادر، لكن الفيلم فى مجمله نابض بالحياة، ومتوهج، ومفعم بالحيوية. الفيلم متحرر من السرد القائم على قصص فردية وشخصية، مما سمح لهوندو بإثارة عدد هائل من التناقضات التى فرضتها العبودية ووقعها على مجتمع جزر الهند الغربية، بالإضافة إلى مواجهة النفاق الأوروبى. لكن الفيلم لا يقدم تاريخًا بديلا بالكامل، حيث إن جميع التواريخ والأسماء هى تواريخ المستعمِر وأسماؤه، بينما يظل شعب جزر الأنتيل بلا اسم، ويعبر الفيلم عن نضالهم بشكل تجريدى فى هيئة رقصات. فالنهاية مثلا رقصة جماعية حيوية معلنة عن بزوغ فجر التحرر الجديد الذى يذوب فى دوامة من الألوان والأشكال الغائمة. ويحتل فيلم هوندو كالمعتاد مكانًا بارزًا بين التيار السائد فى الإنتاج السينمائى الإفريقى، وهو فى رأى ستيوارت هول مثال نموذجى لفيلم يحتفظ بتشبعه بالخيال وهو يقدم موارد للمقاومة و الهوية.

(*) المواجهة frontality مبدأ فى الفن التشكيلى الرمزى يختار الفنان بمقتضاه أقوى زاوية لكل جزء من أجزاء موضوع لوحته، ويتجلى هذا المبدأ فى الفن المصرى القديم، إذ يصور الفنان المصرى القديم وجه الشخص بالجانب (بروفيل) وكذلك ساقيه وقدميه، لكن يصور صدره بالمواجهة، لأن هذه أقوى الأوضاع لهذه الأجزاء من جسم الإنسان. (المترجمة) .

أما مخرج السنغال جبريل ديوب مامبتى فلم يخرج إلا فيلمين طويلين، هما «توكي-بوكى» (١٩٧٣) و«الضباع»، الذى أخرجه بعد «توكي-بوكى» بتسعة عشر عاما، مع خمسة أفلام قصيرة، عبر ثلاثين عاما من عمله بالإخراج السينمائى، لكن أهمية أفلامه للسينما الإفريقية والحب الذى يحظى به يتضحان فى ظهور ثلاثة كتب عنه وعن أعماله منذ وفاته فى عام ١٩٩٨. يؤكد نار سينى على الجوانب الشخصية فى أفلام ديوب مامبتى، الذى يرى أنها كل واحد متكامل: «إن شخصيات فيلمه تصاحبه، وترد عليه، ولا توجد مستقلة بنفسها عنه، لكنها موجودة لتمنحه وجودًا كبؤرة تلتقى عندها الأنظار والاهتمام، فى انتظار إجابات تبطئ فى الحضور، من جهة الشخص الذى تتجه إليه الأنظار: هو نفسه»[١٢]. ويركز سادا نيانج على بنية السرد الروائى فيقول: «توكي-بوكى تجميع لحقائق وشخصيات، تقوده دراما رسمت خطوطها بالكاد، وتتضح خطوطها تدريجيًا مع تكشف الحدث. والفيلم يتطلب من مشاهديه مدخلا «تركيبيًا»[١٣]. أما آنى وينتشانك فترى أن مفتاح فيلم «توكي-بوكى» هو الحكى الشفهى للقصص: « على الرغم من استخدام التقنيات الحديثة وسهولة الموضوع الذى يقدمه، فإن هذا الفيلم يضرب بجذور عميقة فى الثقافة الإفريقية التقليدية ... توجد موتيفات متعددة تعاود الظهور فى الفيلم، مثل الحكايات الشفهية. وحيث إن مامبتى تربوى، فهو يحذر مواطنيه من وهم الهروب»[١٤].

كلهم محقون بالمعنى الواقعى جدا للكلمة، حيث إن أفلام ديوب مامبتى -وفيلم «توكي-بوكى» مثال نموذجى لها- مزيج شخصى جدا من التناقضات؛ فهو يجمع ما بين الحداثة والتقليدية فى أسلوب سرده الروائى، وهو سرد تربوى، متدفق بسلاسة، يتمتع بروح الدعابة، لكنه ملتزم التزامًا اجتماعيًا شديدًا. يحكى الفيلم أساسا قصة شاب وشابة من داكار، آنتا وورى، يقعان فى الحب. الاثنان غريبان، فهى ترتدى ملابس الصبيان وهو ينفق وقته دائرا بلا نهاية فى دوائر بدراجته النارية المزينة بقرون الماشية التى اعتاد أن يرعاها فى طفولته بأرياف السنغال، لذا، لا يدهشنا أن يقررا الهجرة إلى فرنسا. ويبدو أنهما يتبعان فى قرارهما هذا المحاولة الفاشلة التى حاولها المخرج حين أراد أن يسافر إلى فرنسا مختبئا فى مركب من المقرر أن يتجه إلى فرنسا.

كل ما فى الفيلم له علاقة بهذه القصة، لكنها بالمعنى الحقيقى لا تزيد كثيرا على كونها خيطًا تتعلق به سلسلة من القصص المفعمة دائما بالحياة، لكنها كثيرا ما تتخذ أشكالا مختلفة، كما تتعلق الخرزات بخيط القلادة. قارن بعض النقاد هذا الفيلم بطريقة ما مع أفلام مخرجى الموجة الفرنسية الجديدة، التى كانت فى متناول ديوب مامبتى إلى حد ما من خلال المركز الثقافى الفرنسى فى داكار[١٥]، ويتابع ديوب مامبتى تقدم جهود البطلين بطريقة متعرجة و مفتتة، وهما يسافران، وهما يمارسان الحب، وهما يسرقان، ويختبئان من الشرطة، وأخيرا، وهما يصلان إلى هدفهما، إلى الميناء. يستغل المخرج حماس البطلين وطاقتهما العارمة ليشد انتباه المشاهدين، حيث إنه لا ينى عن التلاعب بالمكان والزمان فى ألعاب مستمرة، فيعرض مشاهد تضرب فى أطنابها الفوضى ويضع مشاهد استرجاعية (فلاش باك) ومشاهد استباقية (فلاش فوروارد) فى الأجزاء الأخرى من السرد الروائى. من التكنيكات الناجحة بشكل خاص التى استخدمها المخرج حين كان البطلان يرتحلان داخل داكار وفيما حولها أنهما كانا يتلكآن حين كانا يمران خلال حيز مكانى ما (مراقبتهما لذبح الماشية فى المشهد الافتتاحى، ومتابعتهما لتقدم رجل شرطة سمين بخطى متثاقلة، ومشاهدتهما لامرأتين تتشاجران، وهلمجرا). تختلط مشاهد التفاعل المباشر مع صور من الذاكرة ولقاءات تشبه الأحلام (مثل رؤية آنتا للشخص البدائى الذى يسرق الدراجة النارية الخاصة بمورى وهو جاثم على الشجرة). يشمل فيلم «توكى -بوكى» طوال مدة عرضه صورًا رمزية خالصة للدم والماء، والبحر والقرابين. وحيث إن الفيلم يبدأ وينتهى بالشاب مورى يمتطى دراجته النارية متحركًا بها عبر السافانا مع قطيع من الثيران، فقد يكون الفيلم حلمًا من أحلام صبى صغير. الفيلم بالتأكيد فيه ما يلزم من الحيوية والإحساس القوى بالتشويق، بالإضافة إلى غزارة سرعة البديهة وانطلاق الخيال.

الفيلم الطويل الثانى لديوب مامبتى «الضباع» (١٩٩٢)، له خط روائى أقوى وميل أقل للاستطرادات، ولا شك أن هذا يرجع إلى أنه نسخة أمينة إلى حد معقول من مسرحية «الزيارة» للكاتب المسرحى السويسرى فردريك دورنمات. فى هذا الفيلم تحتفى قرية إفريقية فقيرة بعودة إحدى مواطناتها السابقات، ألا وهى الثرية لينجر

راماتو، التى تقدم لأهل القرية ثروتها الهائلة بأكملها، بشرط أن يقتلوا عشيقها الذى خانها حين كانت فى السابعة عشرة من عمرها. حبكة الفيلم فيها خطان متوازيان، أحدهما التقدم نحو قبول العاشق دراماني، والآخر المسار المضاد الذى يسير فيه أهل القرية، الذين يشترون فورًا بضائع مترفة بالأجل، وينتابهم جشع يستحيل إشباعه. ولا مفر من أن ينتهى الفيلم بموت دراماني. لقد نجح مامبتى بشكل ملحوظ فى أفرقة هذه القصة الخرافية، لا لمجرد أن ديوب مامبتى يسلط الضوء على القصة ويعلق على أحداثها بصور الحيوانات، بل لأن موضوع القصة أيضا -الحب، والخيانة، والجشع- موضوع عام يخص الإنسان فى جميع أنحاء الكون. تتيح القصة للمخرج الكثير من الحرية فى إطلاق العنان لخيال رمزى مذهل، مثل: اليد والقدم الذهبيين للينجير راماتو (البديلة عن أطرافها التى احترقت فى حادث طائرة)، وحاشيتها التى تخطف الأبصار (فيها سائقة يابانية تلعب دورها زوجة شقيق ديوب)، والأحذية المستوردة الجديدة الصفراء اللامعة التى صار الجميع يرتدونها فجأة، والعباءة التى كانت كل ما تبقى من دراماني فى النهاية. ويبدو أيضا أن فى الفيلم مشاهد لا علاقة لها ببعضها البعض جرى توليفها مع السرد الفيلمى (مسجد يظهر من حيث لا نعرف، موكب احتفال وعرض ألعاب نارية يظهر فجأة)، وربما كانت آنى ونتشانك على حق فيما ذهبت إليه من أن هذا يحدث لتوسيع معنى الفيلم ليشمل فى رحابه قارة إفريقيا بأكملها(١٦). ويراقب ديوب مامبتى نفسه الدراما فى دور القاضى جانا، الذى طرد لينجير راماتو من القرية (على أساس شهادة زور أدلى بها دراماني) وهو يعمل الآن خادما للمرأة الثرية. فى فيلم «الضباع» كثير من الحقائق عن إفريقيا بقدر ما فيه من مناطق الالتباس عنها وقد نسج الجميع فى الحبكة، فهو حقا «خرافة ذات مغزى أخلاقى تختلف اختلافًا جذريًا عن الواقعية ذات الصوت الخافت التى يفضلها الكثير من المخرجين الأفارقة»(١٧).

توجد فى بلدان المغرب العربى أيضا أعمال سينمائية تتمتع ببصيرة واقعية ممزوجة بالخيال، فى شكل حفنة من الأفلام الطويلة الأولى لمخرجيها فى عقد سبعينيات القرن العشرين فى المغرب. معظم هذه الأفلام إنتاج مستقل بمعرفة المخرجين الذين

درسوا السينما فى معهد الدراسات السينمائية فى باريس بفرنسا (الإيديك) فى أثناء ستينيات القرن العشرين، وهى أفلام: «وِشمة» (١٩٧٠) لحامد بنانى، و«الشيرجى» (١٩٧٥ لمؤمن لسميحى، و«السراب» (١٩٧٩) لأحمد بوعنانى. ربما يمكن أن نضيف لهذه الأفلام الفيلم الأول للمخرج مصطفى درقاوى الذى تعلم السينما فى بولندا، وهو فيلم «أحداث بدون معنى» (١٩٧٤)، الذى يبدو أنه لم يعرض عرضًا عامًا. فيلم وِشمة يحكى قصة كئيبة عن صبى يتبناه رجل لا قرابة بينهما وينحدر الصبى نحو ارتكاب جريمة تافهة، ليموت موتًا بلا معنى فى حادث دراجة نارية. أما فيلم «الشيرجى» فيتتبع المصير التعس لامرأة تموت فى محاولتها لمنع زوجها من اتخاذ زوجة ثانية، وهو مصير مماثل لمصير الصبى فى فيلم «وِشمة». ينتقد الفيلمان كلاهما جوانب الجمود فى المجتمع الأبوى التقليدى وخرافاته مع مزجهما بين الدراسة الواقعية للمجتمع المعاصر وبين صور رمزية وسرد روائى فيه كثير من التفكك والغموض. أما فيلم «السراب» فهو على عكس ذلك، إذ يأخذ بموتيفة الرحلة من الريف إلى المدينة، متتبعا مسار المزارع الذى وجد صرة من النقود. لكن المدينة عالم كابوسى يتوه فيه الإنسان، ملئ بلقاءات غريبة وتلميحات دائمة بالعنف تأتى من خارج الشاشة، والسرد السينمائى مصور بمرجعيات سينمائية مختلفة (شابلن، وفيللينى، وغيرهما) وهو دائم التحول من مرجعية إلى أخرى.

لم يكن لهذه الأفلام الإبداعية المليئة بالحيوية لعِقد سبعينيات القرن العشرين أى أفلام لاحقة فى الفترة التالية. فقد عاد بوعنانى لعمله مونتيرًا سينمائيًا، ثم عمل بعد ذلك كاتبا للسيناريو مع المخرج الشاب داود أولاد سيد. أما بنانى فقد اضطر للانتظار لمدة خمسة وعشرين عاما قبل أن يتمكن من إتمام فيلمه الطويل الثانى «صلاة للغائب» (١٩٩٥)، الذى لم يجد له موزعًا فى المغرب[١٨]. وانتقل سميحى إلى صنع أفلام حسب التيار السائد، لكن درقاوى حافظ على مدخله التجريبى بسلسلة من أفلام التأمل الذاتى شديدة التعقيد أثناء ثمانينيات القرن العشرين وتسعينياته، بدءًا بفيلم «الأيام الجميلة لشهر زاد» (١٩٨٢). وقد لاحظ أحمد فرحات أن الدرقاوى قد صار بهذا «أكثر مخرجى المغرب ازدهارا، لكنه للمفارقة أقل مخرج يشاهد الجمهور

أفلامه»[١٩]، وقد أخرج درقاوى ثلاثة أفلام متتالية فى تسعينيات القرن العشرين لم تعرض فى المغرب على الإطلاق. لكنه أحرز نجاحًا تجاريًا هائلا فى القرن الجديد بفيلمه الثامن (وأول فيلم كوميدى يخرجه)، «غراميات الحاج المختار الـصولدى» (٢٠٠١).

أما أفلام تونس فهى مختلفة، فنجد تعاونا بين مخرجين أتيا من عالم المسرح يعملان فى المسرح المستقل التونسى الجديد، هما فاضل جعيبى (من مواليد ١٩٤٥)، وفاضل جزيرى (من مواليد ١٩٤٨) وزملاؤهما محمد دريس، وجليلة بكار، وحبيب مسروقى، وقد أنشآ أسلوبًا شديد التميز، تأثر كثيرا بالدراما الأوروبية فى القرن العشرين، فى فيلميهما المركبين المعدين عن نصوص مسرحية «الزفاف» (١٩٧٨) و«العرب» (١٩٨٨). يحمل فيلم «الزفاف» توقيعًا جماعيًا، ويدين بالكثير لبصيرة حبيب مسروقى ومهارته التقنية، فقد درس الإخراج السينمائى فى باريس (وتوفى بعد إخراج الفيلم بسنتين، وكان يبلغ حينها الثالثة والثلاثين من عمره فقط). كان الهدف المعلن للجماعة إعادة تجديد السينما التونسية التى وصفوها بأنها تتراوح ما بين مستوى «أفلام زورو» ومستوى «الصفر»، و«سرد العلاقات بين الناس، والطبقات، والعلاقات الجنسية من خلال القصص الخرافية»[٢٠]. وأحرز الفيلم نجاحا نقديًا فى الخارج لكنه سقط فى تونس، حيث يعترفان بامتعاض أنهما فكرا «أن سوف يضربان الإنتاج الإمبريالى على أرض ساحة القتال الخاصة بهما»[٢١]. ويبدو أن فيلم «الزفاف» يدين بالكثير لأعمال برتولد بريخت (افتتاحه بأغنية كورت فيل ماك السكين(*) مغناة باللغة الألمانية) وأسلوب الإخراج السينمائى (هنا وفى فيلم العرب) تأثر عن وعى بالتعبيرية الألمانية[٢٢]. صور هذا الفيلم بالأبيض والسود على شريط من مقاس ١٦ مللى، لكن شريط الصوت الخاص به كان مليئًا بالتفاصيل، ولم يقدم الفيلم للجمهور إلا القليل من التنازلات. صور الفيلم فى موقع واحد (شقة سكنية قديمة وآيلة للسقوط) وهو يركز على نحو فيه خوف من الأماكن المغلقة على زوجين

(*) ماك السكين: اسم قاتل فى مسرحية البنسات الثلاث لبرتولد بريخت، كلمات الأغنية التى تحمل اسم هذا القاتل لبريخت وألحانها للمؤلف الموسيقى كورت فيل (المترجمة).

ينفردان ببعضهما البعض وحدهما للمرة الأولى فى ليلة زفافهما. تركز الكاميرا بعناد على كلماتهما وأصغر إيماءاتهما، وهما يقضيان الليلة فى مناقشة الجنس والغيرة، والقدرة الجنسية والفشل الجنسى، والحياة، والخيال، فيبدوان مثل زوجين قديمى العهد بالزواج أكثر منهما عروسين فى ليلة زفافهما. هذا الفيلم لا يشبه غيره من أفلام السينما التونسية، ما عدا فيلم «العرب» الذى تلاه بعد عشر سنوات.

يظهر اسما جعيبى وجزيرى باعتبارهما مخرجين مشتركين لفيلم «العرب»، وقد توصلا فى هذا الفيلم لإخراجه على شريط من مقاس ٣٥ مللى بالألوان، بفريق إنتاج كامل من المحترفين وتمويل من إنتاج دولى مشترك، لكن الفيلم له نفس الجو المحفوف بالخوف من الأماكن المغلقة، فقد صور معظمه فى كنيسة بازيليكية مهجورة على تل فى قرطاج خارج مدينة تونس وقريبا منها. تلعب جليلة بكار مرة أخرى دور البطولة، ويلعب أمامها دور البطل هذه المرة ممثل لا علاقة له بالمسرح الجديد، هو لامين نهضى. يبدأ الفيلم بوصول مضيفة جوية إلى تونس اسمها حورية بحثًا عن أخبار عن حبيبها الذى اختفى، وهى تبحث عن أخباره لدى خليل، وهو مصور جرح فى الحرب فى لبنان. الفيلم ليس تقريرا واقعيًا عن الأحداث السياسية الجارية، لكنه قصة خرافية تنتقل فيها حورية إلى ماضى العرب، إلى عهد الفروسية، لكنه أيضا كان عصر العداوات القاتلة، واختطاف البشر، والغيرة، والقتل انتقامًا للشرف. تقتل جميع الشخصيات بعضها البعض فى مسار حدث شديد التعقيد، ما عدا حورية التى تعود إلى لبنان وهى حبلى بطفل من خليل. على الرغم من وجود الكثير من مشاهد القتل، يزعم المخرج أن فيلم «العرب» «فيلم عن الأمل على الرغم من كل ما فيه. لابد من الوصول إلى ذروة المأساة والعنف لكى يصير التغيير ممكنًا»[٢٣]. وكما يشير عنوان فيلم «العرب»، فإنه يسعى لوضع الهوية العربية موضع التساؤل، لا لكى يعرض مصائر الأفراد، بل ليشير إلى الفشل الجماعى للثقافة العربية، كما تمثلت فى كل من ماضيها التاريخى وحاضرها الملئ بالحروب والصراعات.

وقد اتبع معظم الإنتاج الذى تتحكم فيه الدولة فى الجزائر أسلوب السرد الغربى التقليدى، وليس فيه إلا مجال ضئيل للتجديد. لكن حفنة من الأفلام تتحدى إلى

حد ما النزعة التقليدية المحافظة السائدة. أنجح هذه الأفلام تجاريًا هو الفيلم الأول لمرزاق علواش (من مواليد ١٩٤٤)، الذى جلب نظرة جديدة للشباب فى المجتمع الجزائرى ومدخلا أسلوبيًا مدهشًا. الفيلم هو «عمر جتلاتو» (١٩٧٦)، وهو أساسا دراسة عن إحباطات الذكور. البطل عمر يحب التفكير فى نفسه كذكر فحل، لكنه يقع فى حب فتاة سمع صوتها لكنه لم يرها قط. وحين يواجه عمر بالتقائه بالمرأة الحقيقية التى من لحم ودم التى تجسد أحلامه، يهرب مفزوعا. يعالج علواش هذه الكوميديا الخفيفة بعبقرية من خلال اللعب بشريط الصوت، مستخدما ثلاثة أشكال من التعليق اللفظى (مخاطبة الكاميرا مباشرة، والصوت الآتى من خارج الكادر، والمونولوج الداخلى). عمر لديه من البداية جميع سلطات الراوى فى الفيلم، فهو يقدم نفسه مباشرة للكاميرا، واصفا تفاصيل حياته فى الجزائر. عمر لديه ضعف تجاه أغنيات الحب (الغناء الشعبى الجزائرى وأشرطة الصوت للأفلام الهندية) وحين يفقد أغلى مقتنياته، جهاز التسجيل، تتحول حياته إلى مأساة. يأتيه جهاز تسجيل بديل فيه شريط مسجل عليه الأفكار الداخلية لامرأة مجهولة، وتذهله هذه الحميمية غير المتوقعة مع امرأة فى مجتمع الجزائرى الذى يأخذ بالفصل المطلق بين الجنسين. وينكشف فقده ليقينه الداخلى من خلال الانتقالات فى بنية شريط الصوت، حيث تتحول تأكيداته الواثقة للكاميرا، وتوقعاته عن الأحداث التى تسمع كصوت متسلط من خارج الكادر إلى شكوك يرثى لها تسمع من خلال مونولوج داخلى مضطرب[٢٤]. وقد أخذ علواش بمدخل تجريبى مماثل فى فيلمه الطويل الثانى «مغامرات بطل» (١٩٧٨)، الذى يقتفى أثر مسار بطل أسطورى عبر الزمان والمكان، لكن عمله الذى تلا ذلك كان ذا أسلوب واقعى أقرب للتقليدية وقد ناقشناه فى الفصل السادس.

أما الأفلام الأربعة التى أخرجها محمد بوعمارى (من مواليد ١٩٤١)، وهو مخرج علم نفسه السينما بنفسه، فقد كانت أكثر إثارة للجدل وأقل نجاحا بشكل ملحوظ على المستوى التجارى. أشهر هذه الأفلام هو فيلم «الفحام» (١٩٧٢)، الذى عرض عرضًا عامًا على نطاق واسع، بما فى ذلك عرضه فى مهرجان كان، وهو مثال رائد على تحول اتجاه أولويات الدولة الجزائرية من تصوير الكفاح من أجل التحرر إلى

الدعوة لما يسمى الثورة الزراعية. اعتبر هذا الفيلم فى زمنه فيلما تسجيليًا واقعيًا، وقد قارنه جان-لوى بورى بفيلم رجل من آران لروبرت فلاهرتي[٢٥]، أما على موكى فقد نقد الفيلم من منظور ماركسى وأكد أن «القيود الإيديولوجية التى تكبل المخرج منعته من تعريف الصراع الطبقى فى الجزائر بطريقة صحيحة (مادية)»[٢٦]. وقد كانت تصريحات بوعمارى فى ذلك الوقت تحبذ هذا المدخل بالتأكيد، إذ قال: «لابد أن تركز الكاميرا على أهل الأرياف، وتظهر ما يلاقونه من متاعب، ومصاعب، وما لديهم من آمال. لابد أن نعد الظروف الموضوعية من أجل تغيير عقليتهم تغييرا جذريا»[٢٧]. لكن عند مراجعة فيلم بوعمارى بعد ثلاثين عاما من إنتاجه، يبدو لنا شديد الاختلاف. فى بدايات فيلم الفحام مشاهد متتابعة عديدة تلاحظ عمل البطل المتسم بالتكرارية و تصوره، لكن هذه المشاهد المتتابعة تتناثر بينها مشاهد كوميدية صامتة، واستخدام مبتكر غير واقعى للمؤثرات الصوتية (جمل موسيقية بسيطة، وأصوات طبيعية، وتكرار للنقيق الصاخب لضفادع الغابة). ومن حيث البنية العامة للفيلم، تنقصه بعض المشاهد التى يبدو أنها أساسية، أو أن هذه المشاهد تصور بدون صوت، ولا يصور التحول الناجم عن قدوم طرق جديدة كحدث مادى، بل كحلم من أحلام البطل (بل ككابوس من كوابيسه). ويظل إنجاز الانتقال إلى المصنع الذى يتلألأ بعماله المرتدين زيا أبيض الذى يظهر فى نهاية الفيلم أسطورة. على الرغم من أن هذا الفيلم يبدو على السطح أنشودة للتقدم، فإن الفجوات الموجودة فى السرد وكثرة عدم التزامن بين الصورة والصوت يخل بهذه الرسالة. يلاحظ صبرى حافظ أن النتيجة صورة متناهية الغموض للثورة الزراعية: «إن السرد الخطى لقصة تحلل عالم بلقاسم القديم، الفحام، تحت وطأة غزو «التقدم» لعالمه يتصادم مع الطابع الخطى الظاهرى للسرد ويقوض منطقه»[٢٨].

حاز بوعمارى سمعة حسنة من أفلامه القصيرة المبكرة واستمر فى التجديد طوال عمله بالسينما. لكن بينما تتسم أفلامه الطويلة الأخيرة بقدرتها على خلق مشاهد مبهرة، بل ومذهلة، فإنه يبدى مهارة أقل بكثير فى الحفاظ على استمرارية السرد فى فيلم طوله تسعون دقيقة. يتناول فيلم «الإرث» (١٩٧٤) إعادة بناء قرية

دمرتها الحرب، وقد قصد به بوضوح أن يرمز إلى خلق جزائر جديدة مستقلة، لكن القصة الفعلية -التى تتخللها مشهد كاريكاتورية للحياة الكولونيالية ولحظات من الكوميديا تأتى فى مواضع غريبة- يبدو أنها تحدث فى فراغ اجتماعى. وفيلم «الخطوة الأولى» (١٩٧٩) الذى يعالج ظاهريًا الحريات الجديدة التى حصلت عليها النساء فى الجزائر، ينفق أول ربع ساعة منه فى تقديم المخرج وطاقم الفيلم لنا، قبل أن يبدأ الحدث الذى تجمعوا لتصويره. يتكون السرد من مجموعة من التنويعات لا على حبكة تتطور منطقيا وتبتعد النغمة بشكل محموم عن التصوير العادى لفيلم روائى، إلى الارتجال مباشرة أمام الكاميرا والأداء المسرحى عن وعى ذاتى. ويحول فيلم «الرفض» (١٩٨٢) بؤرة اهتمامه إلى حياة المهاجرين فى فرنسا، فيدور معظم الحوار فيه بالفرنسية، على الرغم أنه من الواضح أن الفيلم قد صور فى أوران (وهذا مسئول عن عدد من مواقع عدم الاتساق فى الفيلم). يسعى الفيلم إلى الربط ما بين تأميم حقول البترول فى الجزائر وبين تدهور أحوال حياة الجزائريين المهاجرين، لكن الخط الروائى يقفز قفزات مربكة بين المستويات الزمنية، والتتابع المضطرب للأحداث لا يخلق حبكة بالمعنى المقبول للكلمة.

وبصرف النظر عن الفيلم الأول لمرزاق علواش وأفلام بوعمارى، يوجد فيلمان آخران -كلاهما الفيلم الطويل الوحيد لمخرجه- يقعان خارج حدود التيار السائد فى الإنتاج السينمائى الجزائرى فى سبعينيات القرن العشرين، ولم ينتج الديوان الوطنى للتجارة والصناعة السينماتوغرافية بالجزائر، وهو هيئة الإنتاج التابعة للدولة، أيًا من هذين الفيلمين. وقد قدم محمد زينات (من مواليد ١٩٣٢) وجهة نظر فريدة جدا عن جزائر ما بعد الحرب فى فيلمه «تحيا يا ديدو» (١٩٧١). محمد زينات كاتب درامى ومخرج مسرحى كما أنه ممثل أدى عددًا من الأدوار فى أفلام جزائرية وفرنسية، وقد حارب فى صفوف جبهة التحرير الجزائرية وجرح أثناء حرب التحرير. «تحيا يا ديدو» فيلم أنتج على الهامش بمعرفة سلطات المدينة، وتزيد الأغنيات الواردة فى الفيلم من كلمات الشاعر الجزائرى مومو (حمود براهيمى) من حدة الأحداث، وهذه الأغنيات يصاحبها شريط صوت مبتكر ومفعم بالحيوية. يستخدم الفيلم الأنشطة السياحية

لزوجين يعودان إلى الجزائر، حيث خدم الزوج فى الجيش الفرنسى، كذريعة لكى يصور تنوع المدينة وأهلها تصويرًا يموج بالحياة، وقد صور الفيلم بأسلوب الملاحظة المعروف فى الأفلام التسجيلية (وقد كانت خطة المخرج أصلا أن يصنعه كفيلم تسجيلى قصير). نغمة الفيلم فى بدايته خفيفة الظل، فيها الكثير من الفكاهة، والمطاردات الكوميدية، وبعض النكات الجيدة («ما الرأسمالية؟» «هى استغلال الإنسان للإنسان». «طيب، ما الاشتراكية؟» «هى عكس ذلك'). لكن الأسلوب الدرامى يتعمق حين يظهر أن الرجل كان قد تورط فيما سبق فى تعذيب الوطنيين الجزائريين، ويصل إلى ذروته حين يضطر للجوء إلى مطعم هربا من نظرة رجل عذبه ذات مرة، وهى نظرة تحدق فيه بلا هوادة. لكن الضحية (الذى يلعب دوره زينات) أعمى فى الحقيقة، إذ كف بصره من جراء ما تعرض له من تعذيب فى السجن.

أما فاروق بلوفة (من مواليد ١٩٤٧) فقد نجح فى إخراج فيلم طويل واحد فقط، هو فيلم «نهلة» (١٩٧٩)، من إنتاج التليفزيون الجزائرى لكنه صور على شريط من مقاس ٣٥ مللى للعرض فى دور العرض السينمائى. يظهر الاستقلال الروحى لبلوفة من فيلمه التسجيلى الطويل السابق «الانتفاضة» الذى منعته الرقابة، ثم أعيد مونتاجه بشكل جماعى وخرج فى شكل فيلم عنوانه «حرب التحرير» (١٩٧٨). وبلوفة فى فيلمه «نهلة« واحد من المخرجين القلائل فى بلدان المغرب العربى الذين ينظرون إلى أحداث تجرى فى بلدان عربية خارج بلدهم، فقد تناول فى هذا الفيلم الوضع فى لبنان فى ١٩٧٥، وقد صوره فى موقع الأحداث فى وقت كان فيه العنف قد شرع فى الظهور مرة أخرى. يصل صحفى جزائرى اسمه العربى إلى بيروت عشية الحرب الأهلية، ويحاول أن يستوعب الوضع هناك، من خلال اتصالاته بثلاث نساء شديدات الاختلاف عن بعضهن البعض هن: المغنية المعذبة نهلة، والصحفية الغاضبة والعدوانية ماهدة، والناشطة الفلسطينية التى لا تكف عن الابتسام هند، مع من يحيطون بهن من الرجال (رجال أعمال، وسياسيين، وصحفيين، ورجال حرب عصابات). الفيلم فى جوهره عمل جميل حوارى صور بطلاقة، مع أغنيات نهلة، ومواد معاصرة من الجريدة السينمائية أجاد المخرج دمجها فى السرد المتدفق (ساعد

بلوفة فى كتابة سيناريو هذا الفيلم بالاشتراك مع الروائى رشيد بوجدرة). يتناول بلوفة أيضا مشاهد الحركة الفوضوية ببراعة، حين تنشب الحرب الأهلية فجأة فى شكل معارك فى الشوارع، ويجرح العربى فى إحدى هذه المعارك. و على الرغم من أن الفيلم الذى يبلغ زمن عرضه ١٤٠ دقيقا قد يكون طويلا بعض الشيء، فإن المونتيرة مفيدة التلاتلى قد أجرت مونتاجه ببراعة، والصوت فيه مستخدم بطريقة خيالية (مثلما فى المشهد الذى يتجول فيه العربى فى شوارع بيروت للمرة الأولى عند وصوله إليها كقادم جديد). الفيلم ككل نوع من الكولاج المكون من أحداث الحياة اليومية وحواراتها، وهى أحداث وحوارات مصطبغة بالمخاوف، والتوقعات، وأصداء الماضى. وفى النهاية لا يحل العربى لغز السياسة اللبنانية وصراعات القوة فيها، وينتهى الفيلم نهاية غير حاسمة بوقف إطلاق النار على نحو غير متوقع، كما كان اندلاع العنف فى البداية غير متوقع. يقدم مرزاق علواش تحية للفيلم، علما بأن علواش مخرج معاصر لبلوفة، وقد اتبع نفس مسار التدرب على السينما مثله، من المعهد الوطنى الفرنسى للوسائل السمعية والبصرية بمدينة الجزائر INA إلى معهد الدراسات السينمائية بفرنسا (الإيديك) فى باريس. كتب علواش فى جريدة لى دوزكران (شاشتان):

> إنى فخور بمشاهدة هذا الفيلم، إذ تحمل المشاهد مشهدًا بعد آخر بصمة المخرج ومدير التصوير بشكل لا تخطئه الحواس. هذا عمل قائم على الجماليات، وهذا لعمرى لشيء عظيم، لأننا ندخل -برغم ما تلقاه سينمانا من مشكلات- ببطء فى حقبة ربما سيكون علينا فيها أن نجادل من وجهة نظر ذاتية فى أهمية السينما كسينما، والفيلم كفيلم[٢٩].

الفيلم التجريبى الوحيد الآخر فى سبعينيات القرن العشرين فى البلدان الواقعة شمال الصحراء الإفريقية الكبرى وجنوبها هو أول فيلم جزائرى طويل تخرجه امرأة، وهو فيلم «النوبة» (١٩٧٨) لمخرجته الروائية آسيا جبار (من مواليد ١٩٣٦) التى تكتب باللغة الفرنسية. يحكى الفيلم فى مستواه الأول قصة بسيطة عن امرأة تعود

إلى وطنها لتتأمل فى فشل زواجها. لكن الفيلم على مستوى آخر عمل عميق من أعمال السيرة الذاتية تستكشف فيه آسيا جبار ماضيها فى مدينة تشرشل، حيث ولدت، والجبال المحيطة بالمدينة التى أتت منها أسرتها. «النوبة» المذكورة فى عنوان الفيلم هى قالب رقص تقليدى يذهب فيه الموسيقيون إلى المقدمة واحدًا بعد الآخر، والفيلم له بناء موسيقى واضح، يذكرنا بالقوالب الغنائية لروايات آسيا جبار. يمزج الفيلم بين تنويعة من الأساليب (الدراما مع التسجيلى، وإعادة تمثيل التاريخ مع الحوارات الرسمية، والموسيقى مع التأمل) كما يمزج بين مستويات الزمان (زمن حكاية الاستكشاف الشخصى التى يجرى تمثيلها، وحكايات الماضى القريب التى يجرى تذكرها، والتاريخ الأبعد مدى الذى تستدعيه الجدة وتأملات المخرجة ذاتها التى سجلتها بعد التصوير). تحتل آسيا جبار موقعا خلافيا كروائية جزائرية، الفرنسية هى لغتها الأولى، وتعليقها الآتى من خارج الكادر فى هذا الفيلم ناطق بالفرنسية. لكن الفيلم ليس مجرد استدعاء لمكان ما وماضيه من الخارج، بل إنه يعتبر بجدارة استكشافًا لخبرة النساء العربيات من داخلهن، من خلال أصواتهن وهن يستدعين ذكريات حياتهن بأنفسهن. هذا الفيلم أبعد ما يكون عن الأفلام الواقعية المسايرة للسائد التى يهيمن عليها الذكور فى الكثير من أفلام التيار السائد فى السينما الجزائرية التى تدعمها الدولة، ففيلم «النوبة» مهتم بإعادة حكى قصص النساء اللاتى يعشن فى المنطقة التى نشأت فيها آسيا جبار، وينتهى بالاحتفال بقوتهن (التى كثيرا ما تكون خفية)، التى تجسدها البطلة الأسطورية زليخة. وفيلم «النوبة» هو أيضا على مستوى شخصى تجربة إبداعية حقا، لأنه مكن آسيا جبار من أن تعود لكتابة الروايات بعد انقطاع دام عشر سنوات. وسلسلة الروايات التى كتبها آسيا جبار فى ثمانينيات القرن العشرين وتسعينياته بعد إخراجها لهذا الفيلم مليئة بالإشارات إلى صنع هذا الفيلم والشخصيات التى يستدعيها، وقد صارت زليخة فى عام ٢٠٠٢ بطلة رواية طويلة اسمها «امرأة بلا قبر».

Notes

1. Stuart Hall, 'Cultural Identity and Cinematic Representations', *Framework* 36, London, 1989, p. 72.
2. Nwachukwu Frank Ukadike, *Questioning African Cinema: Conversations with Filmmakers*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), p. xviii.
3. Réda Bensmaïa, *Experimental Nations or The Invention of the Maghreb* (Princeton: Princeton University Press, 2003), p. 8.
4. Ibid.
5. Fadika Kramo-Lancine, cited in Olivier Barlet, *African Cinemas: Decolonizing the Gaze*, (London: Zed Books, 2000), p. 132.
6. Keven Dwyer, 'Un pays, une décennie, deux comédies', in Michel Serceau (ed.), *Cinémas du Maghreb* (Paris: Corlet/Télérama/*CinémAction* 111, 2004), p. 91. This is virtually the only sustained analysis of African film comedy apart from the chapter 'Black Humours' in Barlet, *African Cinemas*, pp. 129–42.
7. Barlet, *African Cinemas*, p. 141.
8. Hall, 'Cultural Identity', p. 7.
9. Moumen Smihi, 'Moroccan Society as Mythology', in John D. H. Downing (ed.), *Film and Politics in the Third World* (New York: Praeger, 1987), p. 82.
10. Olivier Barlet, 'Les Nouvelles stratégies des cinéastes africains', *Africultures* 41, Paris, 2001, p. 71.
11. Dominique Mondolini (ed.), *Cinémas d'Afrique* (ADPF/*Notre Libraire*: 149, Paris, 2002), p. 143.
12. Nar Sene, *Djibril Diop Mambety: La caméra au bout . . . du nez* (Paris: L'Harmattan, 2001), p. 33.
13. Sada Niang, *Djibril Diop Mambety: Un Cinéaste à Contre-Courant* (Paris: L'Harmattan, 2002), p. 117.
14. Anny Wynchank, *Djibril Diop Mambety, ou Le Voyage du Voyant* (Ivry-Sur Seine: Editions A3, 2003), p. 67.
15. See, for example, Wynchank, *Djibril Diop Mambety*, pp. 55–6.
16. Ibid., p. 83.
17. Richard Porton, 'Mambety's *Hyenas*: Between Anti-Colonialism and the Critique of Modernity', *Iris* 18, Paris and Iowa, 1995, p. 97.
18. Ahmed Ferhat, 'Le Cinéma marocain aujourd'hui: Les atouts et constraintes d'une émergence annoncée', in Michel Serceau (ed.), *Les Cinémas du Maghreb* (Paris: Corlet/Télérama/*CinémAction* 111, 2004), p. 59.
19. Ibid., p. 57.
20. Mouny Berrah, Victor Bachy, Mohand Ben Salama and Ferid Boughedir (eds), *Cinémas du Maghreb* (Paris: *CinémAction* 14, 1981), p. 188.

21. Ibid., p. 190.
22. Fadhel Jaïbi, in Hédi Khelil, *Le Parcours et la Trace: Témoignages et documents sur le cinéma tunisien*, (Salammbô: MediaCon, 2002), pp. 84–5.
23. Fadhel Jaîbi and Fadhel Jaziri, in Touti Moumen, *Films tunisiens: Longs métrages 1967–98* (Tunis: Touti Moumen, 1998), p. 127.
24. For a full analysis of *Omar Gatlato*, see Roy Armes, *Omar Gatlato* (Trowbridge: Flicks Books, 1998).
25. Jean-Louis Bory, cited in Claude-Michel Cluny, *Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes* (Paris: Sindbad, 1978), p. 156.
26. Ali Mocki, 'Reflections on the Algerian Revolution', in Hala Salmane, Simon Hartog and David Wilson (eds), *Algerian Cinema* (London: British Film Institute, 1976), p. 45.
27. Mohamed Bouamari, cited in Cluny, *Dictionnaire*, p. 156.
28. Sabry Hafez, 'Shifting Identities in Maghribi Cinema: The Algerian Paradigm', in Ferial J. Ghazoul, *Arab Cinematics: Towards the New and the Alternative* (Cairo: *Alif* 15, 1995), p. 70.
29. Merzak Allouache, 'Salut l'Artiste', *Les Deux Ecrans* 15–16, Algiers, 1979, p. 64.

٨- حكايات نموذجية

أتى الزمن الذى كف فيه المخرجون الأفارقة بشكل نظامى عن أن يكونوا مرآة لمكانهم وشعبهم، وهو شرط ظل لازمًا لفترة طويلة لإعادة امتلاكهم للفكر وإزالة الغلالة الكولونيالية عنه. لم يعد الوقت مجرد وقت شجب رياء الصفوة وفسادها. لو قدر للنظام القائم أن يتغير، فلابد من وجود قيم راسخة: إنهم يستكشفون ثقافتهم، ويغوصون فى الخيال الخالص ليوضحوا الحاجة إلى التغير الاجتماعى.

أوليفييه بارليه(١).

مقدمة

تلاحظ نواتشوكو فرانك أوكاديكا أن بحث المخرجين الأفارقة عن الاستقلال باتخاذ القرار فى ثمانينيات القرن العشرين يضاهيه «التجريب القسري»، الذى «يمكننا من تقدير السينما الإفريقية باعتبارها سينما مجددة ومتنوعة». فالمخرجون يختارون إعادة فحص جذور الثقافة الإفريقية واستلهام الحكى الشفهى الإفريقى بدلا من اللجوء للتصوير الواقعى لقصص من الحياة المعاصرة يزدرون فيها ما اتسمت به الصفوة الإفريقية من فرنجة وفساد فى عهد ما بعد الكولونيالية. وقد ذهب مانثيا دياورا إلى وجود ثلاثة أسباب لتحول وجه المخرجين نحو الماضى ما قبل الكولونيالى: لتجنب الرقابة، وللبحث عن التقاليد الإفريقية السابقة على عهد الاستعمار الكولونيالى والتى يمكن أن تسهم فى حل المشكلات المعاصرة، ولإرساء لغة سينمائية جديدة٢. ومع اتباع المخرجين الجدد لهذا السبيل؛ خلقوا أيضًا من حيث لا يحتسبون صورًا لإفريقيا وجدت نجاحا فورياً فى الغرب، حيث

فازت أفلامهم بجوائز فى المهرجانات الأوروبية، ولاقت قبولا وتوزيعًا على نطاق عريض (نسبيًا).

لقد قدمت هذه الأفلام التى أنتجت فى ثمانينيات القرن العشرين وتسعينياته طرقًا جديدة للوصول إلى الهوية الثقافية لإفريقيا ومن ثم شكلت مصدرًا لمعارضة القوات الغربية التى كانت قد بذلت جهدًا هائلا لتشكيل إفريقيا وتشويهها منذ الاستقلال. وهذه الأفلام هى «النصوص الخفية» التى يتحدث عنها ستيوارت هول (ولو على سبيل الاحتمالات)، فهى «تستعيد اكتمالا أو وفرة خياليين»، وهى «موارد للمقاومة والهوية»، يواجه بها المخرجون الطرق المفتتة والمريضة التى أعيد بها بناء هذه الخبرة (بالمقاومة والهوية) فى إطار النظم السائدة فى الصور التمثيلية السينمائية والبصرية فى الغرب»[٣]. ولنأخذ مثلا بما يسمى «أفلام القرية» التى أخرجها جاستون كابور وفى الأفلام المبكرة لإدريسا ويدراوجو، أو فى ثلاثية الأفلام ذات الحكايات الرمزية الأخلاقية التى أخرجها محمد شويخ ودراسات التراث الأندلسى التى أخرجها ناصر خمير، سنجد فيها أيضا للمرة الأولى سلسلة من الأعمال التى يمكن استكشاف وتطوير نفس الأساليب غير الواقعية فيها عبر فترة من الزمان، بدلا من الأعمال التجريبية المنعزلة التى أخرجت فى سبعينيات القرن العشرين. إن ما تتسم به هذه السينما من جدة فى الشكل ووضعها لأفكار بسيطة عن الهوية الثقافية والواقعية الاجتماعية موضع المساءلة لا يعنى أنها أقل اهتمامًا بحقائق واقع إفريقيا ما بعد الكولونيالية وتناقضاتها. وقد لاحظ ريتشارد بورتون -وهو محق فيما لاحظه- أنه «حيث إن الأفلام ذات الحكايات الرمزية الأخلاقية تصور «انكسار» العالم، وتمعن فى تقصيه حقًا، فهى إذن جنس فنى يناسب تماما متطلبات المخرجين الأفارقة المعاصرين»[٤]. وكما سنرى فى الفصل التاسع، فقد استمر هذا الاتجاه فى أعمال الكثيرين من المخرجين الأحدث سنًا فى الألفية الجديدة.

ثمانينيات القرن العشرين

وضع جاستون كابور (من مواليد ١٩٥١) أسس النمط الجديد فى الإخراج السينمائى، علاوة على أنه كان رئيس هيئة السينما فى بوركينا فاسو (١٩٧٧-٨٨) والسكرتير العام لاتحاد السينمائيين الأفارقة (١٩٨٥-٩٧)، وقد أخرج دستة أو نحو ذلك من الأفلام التسجيلية علاوة على أفلامه الطويلة. أول أفلامه الطويلة الأربعة هو فيلم «وند كونى» (١٩٨٢)، الذى تدور أحداثه فى مرتفعات إمبراطورية موسى، فى زمن قد يكون عام ١٤٢٠، أو فى رأى معادل لهذا الرأى فى عام ١٨٥٠، والعهدة على المخرج°. يحكى الفيلم قصة صبى عثروا عليه فى الأحراش وتبنته عائلة تقطن فى قرية مجاورة. أدت التجارب التى مر بها الصبى إلى أصابته بالبكم، لكنه والديه بالتبنى أحاطاه بجو مشجع وأسمياه وند كونى (هبة الله). أكثر ما يركز عليه الفيلم الأحداث اليومية لحياة القرية، مثل: غزل الخيوط، وإعداد الطعام، وجلب الماء، ورعى الماعز، مما يخلق رؤية رعوية بسيطة إلى حد بعيد للماضى الإفريقى الذى كانت أحداثه تدور فى مشهد طبيعى فارغ. ثم يتحطم السلام الذى تعيش فيه القرية حين تنبذ عروس شابة زوجها المسن فى مشهد صاخب لأنه عنين. ينتحر الزوج، ويؤدى اكتشاف جثته بعد ذلك إلى عودة النطق إلى وند كونى. بإمكانه أخيرا أن يحكى قصته وقصة أمه المتوفاة، التى طردت من قريتها بعد أن رفضت أن تتزوج مرة ثانية بعد أن غاب زوجها فى رحلة صيد لم يعد منها. السرد الفيلمى له على المستوى البصرى نفس بساطة الأفلام التسجيلية تقريبًا، لكن التعليق بصوت من خارج الكادر والموسيقى التصويرية التى ألفها رينيه جويرما أثريا استجابة الجمهور وشكلاها. لقد جلب فيلم «وند كونى» إلى السينما الإفريقية إحساسًا منعشًا بالحكى، اعتمادًا على تقاليد الحكى الشفهى لكى يقتنص على نحو جميل الإيقاع البطئ الهادئ للحياة حيث يعيش الإنسان والطبيعة فى تناغم وتآلف.

الفيلم الثانى لكابور هو «زان بوكو» (١٩٨٨)، وهو يبدأ بعرض الحياة المطمئنة المنظمة فى قرية من قرى الموسى، لم تتغير فيها أساليب حياة سكانها، ولا إيماءاتهم،

ولا كلمات التحية التى يتبادلونها على مدى قرون. تتبع الحياة إيقاع فصول السنة بهدوء. يتجمع الرجال فى المساء ليحتسوا البيرة ويستمعوا إلى الموسيقى التقليدية، وتجلس النساء معا ليتكلمن فى شئون العائلة، والطعام والأسواق. كل شيء فى مكانه الحقيقى. لكن الباحثين يظهرون فجأة لإجراء دراسة مسحية، فيقيسون الأراضى ويضعون أرقامًا على جميع الأكواخ المستديرة التقليدية، ويبطن شريط الصوت تدخلهم فى حياة القرية بالتحول إلى موسيقى الجاز الحديثة. يذهب البطل تينجا إلى أن القرويين لو اتحدوا معا فسيمكنهم الحفاظ على نمط حياتهم، لكن هذا لن يحدث. سرعان ما ينجح التنمويون والسياسيون المتحدثون باللغة الفرنسية، وتعلو فيلا جديدة تسكنها أسرة برجوازية تتحدث الفرنسية لتغطى على فناء مزرعة تينجا. ولا مفر من طرد تينجا وعائلته لإخلاء مكانهم لبناء حمام سباحة، بل إن تدخل الصحفى المتعاطف معهم لم ينجح فى إنقاذهم. يعرض أحد برامج التليفزيون مظلمتهم على الهواء، لكن إرسال البرنامج يقطع بناء على أوامر من رئيس الدولة وتفرض الرقابة على الصحفى. يحكى كابور قصته ببساطة لكن بشكل مؤثر، دون لجوء إلى التشويق أو المواجهات الدرامية (فنحن لا نرى فعلا مشهد طرد تينجا وعائلته مثلا). التباينات الأساسية هى التى توجد عبر خمسة وعشرين عاما من إخراج الأفلام فى إفريقيا: التقاليد مقابل الحداثة، المتحدثون بلغة المور مقابل المتحدثين بالفرنسية، الضعف مقابل الوزن الاقتصادى. الجديد هو الحد السياسى -الذى يميز ثمانينيات القرن العشرين- الذى أضافه كابور إلى فيلمه: فبوركينا فاسو تظهر صراحة كمجتمع فاسد حيث تشترى الثروة النفوذ وتصمم القوانين لتفيد أثرياء الحضر.

الفيلم الطويل الثالث لكابور هو «رابى» (١٩٩٢)، وهو أقصر أفلامه وأخفهم، فهو خالٍ تماما من البعد السياسى الموجود فى فيلم زان بوكو. فأحداث هذا الفيلم يمكن أن تدور فى أى لحظة زمنية عبر المائة عام الأخيرة، بغض النظر عن اللمسات الغريبة للحياة الحديثة، مثل الدراجة والراديو. الفيلم قصة غير محددة الزمن عن صبى ينشأ فى عائلة مغلقة فى بيئة قروية، ويتعلم من كل ما حوله: الرجل العجوز بوسجا الذى يساعد فى العناية بعمل أمه (فخرانية)، ووالده (حداد)، ونمو أخته حتى

تبلغ مبلغ النساء، والألعاب التى يلعبها الأطفال الآخرون. تدور قصة رابى الخاصة حول السلحفاة التى يحبها لكنها تعود فى النهاية إلى البرية. يظهر كابور فى فيلمه هذا -كما أظهر فى أفلامه السابقة- احترامًا شديدًا لإيقاعات الحياة الريفية وحساسيات الأطفال. بوسجا ذو اللحية التى خطها الشيب هو مصدر الحكمة فى الفيلم، وقد أوضحت هيدى خليل أن أسلوب كابور فى الإخراج السينمائى يمكن فهمه على أفضل نحو من خلال عبارة يقولها بوجسا «يجب ألا تقيد نفسك أبدًا بما تراه. فلابد لك من أن تبحث عن ذبذبات الطبيعة»(٦).

رابع أفلام كابور وأجملها هو فيلم «بود يام» (١٩٩٦)، الذى فاز بالجائزة الكبرى (حصان الييننجا) فى مهرجان واجادودو للسينما الإفريقية فى عام ١٩٩٧، وهو مزيد من التقصى لموضوعات كابور المفضلة: الذاكرة، والهوية، وحاجة الإنسان إلى أن يكون صادقًا مع نفسه. على الرغم من أن كابور يصور حياة القرية فى هذا الفيلم كما صورها فيما سبق، بإيقاعاتها البطيئة واهتماماتها المألوفة، فإن هذا الفيلم فيه حيوية جديدة، حيث إن البطل لا يظل عائشًا فى المعاناة ومواجهًا للهزيمة. البطل هنا لديه رسالة تجعله منخرطًا فى حركة مستمرة لا تستقر أبدا، وهذا بدوره يعطى الفيلم سرعته الحيوية، إذ يبدأ بمشهد افتتاحى يسبق نزول العناوين نرى فيه البطل يركب سيارة تخترق الأحراش بسرعة جنونية. تدور أحداث الفيلم فى نهايات القرن التاسع عشر عند أحد منعطفات نهر النيجر، وهو يقدم لنا أحدث أخبار قصة وند كونى وبوغنيرى التى شاهدناها فى الفيلم الطويل الأول لكابور (يلعب نفس الممثل دور وند كونى، وقد صار الآن أكبر بأربعة عشر عاما). حين يتذكر وند كونى الماضى، نشاهد قصاصات من الفيلم السابق. نرى وند كونى فى بداية الفيلم وهو فى قمة الغضب بسبب مصيره ووالده التائه (معنى عنوان الفيلم «روح الأسلاف»). وهو أيضا على خلاف مع الشبان الآخرين الذين يرونه -وهو الغريب- مسئولا عن كل ما عانته القرية من متاعب منذ وصوله. لكن سطح الحياة يظل هادئًا حتى تسقط أخته بوغنيرى فريسة مرض غامض. وكان على وند كونى أن يذهب ليجد حكيمًا مداويًا أسطوريًا هو وحده القادر على شفائها. يمر وند كونى بمغامرات عديدة، منها

لقاؤه بنفس الرجل الذى عثر عليه فاقدا للوعى فى الغابة منذ أكثر من عشر سنوات سابقة (كما عرضته أحداث فيلم «وند كونى»)، وتعرضه لغواية جنيات الماء (الذى ينقذه صوت بوغنيرى منهن)، وبعد كل ذلك يجد الحكيم المداوى، وما إن يجده حتى تنزلق قدمه ويجرح. لكنه يصل مع الحكيم المداوى إلى بوغنيرى فى الوقت المناسب وتشفى بوغنيرى. يتسم الفيلم بكل ما تتسم به الحكايات الشعبية من بساطة وعمومية تجعله صالحًا لكل مكان فى الكون، ويستمد سرعته وقوة الدفع فيه من التقطيع المتوازى الدائم بين مغامرات وند كونى وآلام بوغنيرى. وإذا كانت بوغنيرى هى المستفيدة بشكل واضح من رحلة وند كونى، فإن وند كونى نفسه يعترف بأنه أكثر من تعلم من هذه الرحلة، ويأتى اعترافه هذا فى آخر مرة يدلى فيها بتعليق بصوته من خارج الكادر، بعد أن تكرر هذا التعليق طوال رحلته. يحتفى القوم بوند كونى باعتباره بطلا، ويتصالح معه من اتهموه، فيقرر -بأسلوب كلاسيكى من أساليب الحكايات الشعبية- أن يخرج فى رحلة جديدة، قاصدًا هذه المرة أن يبحث عن والده. يلاحظ أوليفييه بارليه أن «اختيار بنية سرد لا تبعد عن بنية الحكاية الشعبية لا يمثل رغبة فى البحث عن زمن بلا حدود بقدر ما يمثل رغبة فى العمومية الموصلة إلى العالمية»[٧]. من المؤكد أن كابور قد شكل فيلمه عن وعى ليكون أحد الأفلام التى تكون «موارد للمقاومة والهوية» التى يتحدث عنها هول[٨].

يأتى بعد كابور مواطنه إدريسا ويدراوجو (من مواليد ١٩٥٤) الذى صعد نجمه فى المشهد العالمى فى نهايات ثمانينيات القرن العشرين بثلاثية فضفاضة من أفلام «القرية»: «يام دابو» (١٩٨٧)، و«يابا» (١٩٨٩)، و«تيلاى» (١٩٨٩)، وكان العرض الأول لجميع هذه الأفلام فى مهرجان كان. يعنى عنوان فيلم «يام دابو» «الاختيار»، وتدور أحداثه فى بوركينا فاسو المعاصرة ويعكس الفيلم الأعمال السابقة للمخرج الذى بدأ بإخراج أفلام تسجيلية ملتزمة اجتماعيًا. الفيلم بسيط، صور بأسلوب مختصر على شريط من مقاس ٦١ مللى واستخدم القليل من الموسيقى أو الحوار. يفتتح الفيلم بمشهد لجمهور مزدحم فى منطقة واسعة ابتليت بالجفاف فى جوروجا بالشمال انتظارا لتوزيع المعونات الدولية. لكن أحد القرويين،

وهو سلام، يختار أن يأخذ عائلته ويخرج بحثا عن حياة جديدة. يركز الفيلم على ما فى الحياة اليومية من إيماءات ومهام، يبدأها بالبحث عن الطعام والماء فى مشهد صحراوى، ويلى ذلك العمل فى المزرعة وإعداد الطعام فى مشهد قروى بسيط. يتوه أحد الأطفال، لكن الأسرة تجد نهرًا وأرضًا خصبة يمكن أن يعيدوا الاستيطان فيها. وتمضى الحياة فى لقاءات مع معارف قدماء، وتوترات عائلية متوقعة ما زالت حية بين الشبان، والاستمتاع بميلاد طفل جديد. وفى نفس الوقت، ما زال من بقوا فى جوروجا يصطفون انتظارا لتوزيع المعونات. ومع أن فيلم ويدراوجو التالى أكثر تركيبًا، إلا أن «يام دابو» يظل واحدا من أحب أفلامه لديه، فهو «فيلم خرج من القلب»، تكون من معرفة المخرج المباشرة ببلده ومشكلاتها[٩].

فى فيلم «يام دابو» مشاهد واجادوجو وحدها هى التى تصور عالمًا يأخذ بالحداثة، أما حيث تدور الأحداث فى غير ذلك من الأماكن، فإن أنشطة مثل طهو الطعام، والعمل فى المزرعة تستخدم أساليب وأوعية مختلفة تمام الاختلاف. أما فيلم «يابا» (الذى يعنى «الجدة») فتذهب فيه هذه العملية خطوة أبعد وندخل نفس العالم الذى لا يحده زمان، ولم يمسه الاستعمار الكولونيالى، مثل عالم وند كونى. تدور أحداث الفيلم فى قرية تمضى حياتها بالطريقة التقليدية، من سكر وخيانة زوجية إلى عراك ومصالحات، ويتعامل المخرج مع كل هذا بتعاطف، فلكل أسبابه. تشمل شخصيات الراشدين شخصيات نمطية مثل السكير الحكيم والمتسولين المزيفين والحكماء المداوين، لكن وجود الأطفال فى الفيلم يعطيه كمًا هائلا من الطزاجة والتلقائية. أكثر ما يركز عليه الفيلم الألعاب، وحكايات الحب، والعداوات بين الطفلين، بيلا ونوبوكو، وحبهما لسانا، وهى امرأة مسنة طردت من القرية باعتبارها ساحرة. حين تمرض نوبوكو، تذهب سانا إلى الحكيم المداوى تاريام وتجلب من لديه الأعشاب اللازمة لعلاج الفتاة الصغيرة. وتعود سانا إلى كوخها، الذى يحترق، وتموت فيه، ويفى بيلا بوعده السابق لها ببناء بيت جديد لها بأن يرتب لدفنها. من ناحية الأسلوب، تردد اللقطات التى تصور المنظر الطبيعى وتبقى لفترة طويلة على الشاشة أصداء فيلم «يام دابو»، كما يرددها بشكل وثيق الحوار القليل فى الفيلم، ويحدث هذا بفضل نغمة التفاؤل فى الفيلم، وقبوله للانتقال من جيل إلى آخر يليه وثقته فى الصغار.

أما فيلم «تيلاى» (ومعناه «القانون») فله أسلوب أقرب للتجريدية حتى أكثر من سابقيه، حيث تدور الأحداث فى منطقة من إفريقيا لا توجد لها أى ملامح جغرافية أو إقليمية خاصة، ولا يضرب الحدث بجذوره فى أى تقليد ثقافى إفريقى معين (على الرغم من أن الفيلم ناطق بلغة المورى مثل سابقيه). وجد معظم النقاد، الأفارقة منهم والغربيون، أن الفيلم مأساة بالمعنى الإغريقى، إذ يتناول قيما وقوانين إنسانية عامة تنطبق على الإنسان فى جميع أنحاء العالم. من المؤكد أن القانون مطلق هنا، والحكاية لها نغمة أوديبية عالية. أما من ناحية الأسلوب، فيمكن أن يعتبر الفيلم تطورا للإجراءات السمعية-البصرية للفيلمين اللذين سبقاه، لكنه يكشف قبل كل شيء عن إتقان فذ فى إنشاء البنية الفيلمية والتعبير الدرامى. ألف عبد الله إبراهيم موسيقى هذا الفيلم، وعلى الرغم من استخدام الفيلم للموسيقى بكثرة، وبالذات لتصاحب الشخصيات المنفردة فى مشهد صحراوى، فإن هذا الفيلم يغيب عنه تماما الحس الإنسانى الدافئ التى تميزت به الأفلام السابقة للمخرج. الصورة مختزلة إلى أقل ما يمكن من تبادل التحيات التقليدية وأشكال التخاطب، ومستبعد منها أى «قمامة» حديثة (أوعية الجركن، والأوعية البلاستيكية، وما إلى ذلك) التى توجد فى أى قرية إفريقية حقيقية. لا يسمح لأى شيء بإبعاد الانتباه عن الحدث الرهيب الذى يتكشف حين يعود ساجا إلى قريته بعد غياب امتد لمدة عامين ليجد أن والده قد تزوج من عروسه المرتقبة، نجمة، التى ما زالت تحبه. تعتبر نجمة فى نظر الجميع أمه، حيث إنها زوجة أبيه الثانية، لذا، فهما يرتكبان خطيئة زنا المحارم حين يمارسان الجنس معا. وحين يكتشف أمرهما، تكون مهمة قتل ساجا من نصيب أخيه كوجرى الذى يقع عليه الاختيار لهذه المهمة. لكن كوجرى يساعد ساجا على الهرب على وعد ألا يعود أبدًا. لكن ساجا يعود حين يعلم أن أمه مريضة. ويُنْفَى كوجرى نفسه الآن من القرية بتهمة عدم الطاعة، فيقتل ساجا. لا يمكن لأحد أن يفر بجلده من قانون متحجر يطبق على حياة البشر غير المعصومين من الخطأ.

استمر ازدهار ويدراوجو كمخرج سينمائى كطوال تسعينيات القرن العشرين، إذ أخرج أفلامًا تأخذ بأساليب منوعة أكثر واقعية (وهو ما ناقشناه بالفعل فى الفصل

السادس)، لكن فيلم «تيلاي»، الذى فاز بالجائزة الكبرى فى مهرجان واجادوجو للسينما الإفريقية فى عام ١٩٨٩ يعتبر علامة على الذروة التى وصلت لها أعماله من حيث الاستحسان النقدى. الفيلم الوحيد الذى عاد فيه ويدراوجو إلى الماضى السابق على الاستعمار الكولونيالى هو فيلم «غضب الآلهة» (٢٠٠٣)، الذى كان يخطط لجعله ملحمة ضخمة، لكنه أخرجه فى النهاية بموارد محدودة جدا وكان أقل نجاحا بشكل ملحوظ.

أما فيلم «الضوء/ ييلين» (١٩٨٧) لمخرج مالى سليمان سيسى (والذى يعنى عنوانه «السطوع أو البريق») فيعد علامة على القطيعة الواضحة مع الأسلوب الواقعى الذى أخذ به المخرج فى أفلامه السابقة (وقد ناقشناها فى الفصل السادس). هذا الفيلم يعد نموذجًا يوضح بشكل جلى الطموحات الجديدة للمخرجين الأفارقة، لكن العمل فيه توقف أكثر من مرة بسبب الصعوبات المالية ووفاة البطل الذى بدأ تمثيل الفيلم، إسماعيل سار (مما جعل المخرج يقدم الشخصية الأبوية المعادية فى شكل شخصيتين: بيفانج وشقيقه سوما). الفيلم فى جوهره سرد روائى بسيط غير محدود بزمان، يعيد بناء/ يعيد تفسير التقاليد الوثنية لجماعة البامبارا (على الرغم من أن سليمان سيسى نفسه مسلم). يقتفى الفيلم آثار الشاب نيانانكورو فى رحلاته من عالم الخطيئة إلى التطهر الطقسى. يبدأ نيانانكورو هذه الرحلة مع أمه أولًا ثم وحده بعد ذلك، وذلك فى شكل إغوائه لفتاة شابة من جماعة البويل، مما أدى إلى ميلاد طفله. أما خاله الكفيف، التوأم المطابق لسوما، فهو الذى يعينه على طقس التطهير، فهو معلمه الحقيقى. يصل الفيلم إلى ذروته مع المواجهة النهائية بين القوى الجديدة التى اكتسبها نيانانكورو وسحر الكومو الذى أساء والده استخدامه. يموت نيانانكورو ووالده كلاهما فى المعركة، لكن من الواضح أن ابن نيانانكورو يمثل أمل المستقبل للمجتمع المحلى. ينتهى الفيلم كما بدأ، بصور من الطفولة. فيلم «ييلين» على عكس فيلم «تيلاي»، من حيث إنه يضرب بجذور عميقة فى التقاليد الإفريقية الخصوصية، وقد كان اكتشاف تقاليد البامبارا بالنسبة لسيسى «درسا غير عادى»: «كان اكتشافا لشيء جديد كنت أعرف أنه موجود لكنى لم أجربه فى الحياة الواقعية.

وقد كان اكتشاف المشاهد الطقسية يشبه المشاركة فى هذه الأنشطة؛ لقد كان يشبه عملية تدشين لى»[١٠]. هذا الإحساس بالاكتشاف يتجلى فى الفيلم بأوضح معانيه، فالفيلم ملئ بخيال مذهل فى مشاهد الطقوس والسحر. لكن رؤية الفيلم كمجرد حدوتة خرافية غرائبية يعد سوء قراءة له. تلاحظ سوزان ماكراى فى تحليلها التفسيرى للفيلم أن «جماهير المشاهدين الأفارقة يتعرفون على قضايا معاصرة جادة من خلال السرد الفيلمى ويدركون العلاقة المباشرة التى بين الفيلم وبين مشكلاتهم الاجتماعية والسياسية»[١١]. يدعم مانثيا دياوارا هذا الرأى، إذ يذهب إلى أن مثل هذه العودة إلى الماضى الإفريقى «لا تعنى من ثم أن المخرج الذى يستخدم الحكى الشفهى يخضع للتقاليد. إنه يضع التقاليد موضع المساءلة، وهى عملية خلاقة تمكنه من القيام باختيارات معاصرة وهو يستند على أكتاف التقاليد»[١٢]. فيلم ييلين له نسيج متعدد الطبقات، مما يجعله نموذجا لإعادة إحياء كنوز تقاليد الحكى الشفهى الإفريقى عن طريق وسيط السينما، وقد حقق هذا نجاحا هائلا مع جمهور المشاهدين الأفارقة وفى جميع أنحاء العالم.

وفى تونس نجد فيلمين من بدايات ثمانينيات القرن العشرين عن الهجرة، وهما يوضحان تحولا مشابها عن واقع الحياة اليومية نحو نوع من التجريد الشكلى، وإن كان بطريقة مختلفة تمام الاختلاف. فيلم «العبور» (١٩٨٢) لمحمود بن محمود (من مواليد ١٩٤٧) من الأفلام التى تقدم حكاية رمزية ذات مغزى أخلاقى عن الهجرة، والمنفى، والحدود، والقوانين، والبيروقراطية، وهو أشد هذه الأفلام تنميقًا وأكثرها أهمية على المستوى العالمى. يحكى الفيلم عن شخصين مسافرين يحاصران فى عبَّارة تعبر بين ضفتى قناة. تبدأ أحداث الفيلم فى يوم ٣١ ديسمبر ١٩٨٠، وتتكون منها حبكة تحكى عن المصير المتوازى لاثنين من اللاجئين: منشق بولندى من الطبقة العاملة، ومثقف عربى من الطبقة المتوسطة، محاصران معا فى نفس العبَّارة. الاثنان تنقصهما الأوراق اللازمة لاستخراج جواز السفر، والسنة الجديدة تبدأ عند منتصف الليل، ولن تسمح لهما السلطات البريطانية ولا البلجيكية بالرسو على الشاطئ. الاثنان تفصلهما اللغة، والطبقة، والثقافة، فلا يتمكنان من أخذ موقف مشترك، ويمضى كل

منهما فى طريق منفصل عن الآخر، فيتجه البولندى لقتل رجل شرطة انتحارًا، والعربى نحو عالم داخلى، يقويه لقاء جنسى عابر. إن الحياة المستقرة فى غرب أوروبا أمر غير ممكن أبدًا فى هذه الحكاية الكافكاوية، التى تنتقل بمنطق روائى تماما من أسلوب واقعى يكاد يكون تسجيليًا (مع سرد تفاصيل الوقت والمكان بالضبط كملحوظات تكتب على الشاشة) إلى عالم من الأساطير والخيال. ومضى بن محمود ليخرج فيلمين طويلين آخرين، لكن الكثير من إنتاجه بعد ذلك أخذ شكل الأفلام التسجيلية المصورة بالفيديو، والكثير منها أعمال مذهلة من البحث التاريخى.

أما الطيب لوحيشى (من مواليد ١٩٤٨) فقد أخرج فيلم «ظل الأرض» (١٩٨٢)، وهو قصة نموذجية أخرى. يحكى هذا الفيلم قصة عائلة ريفية تعيش فى مجتمع رعوى منعزل. الأسرة مكونة من أب ذى نزعة أبوية يعيش مع أبنائه وأبناء أشقائه وأسرهم. تتمزق حياة هؤلاء الناس ببطء بفعل القوى الطبيعية فيها ووقع العالم الحديث عليها. الكوارث الطبيعية تزيد من الضغوط الواقعة على الجماعة، فيغادرها الشبان إلى المنفى أو إلى التجنيد. الفيلم مرثية لموت طرق الحياة التقليدية، لكنه يرى أن هجرة الشبان لا تقدم أى حلول، وينتهى الفيلم بكادر ثابت يصور التابوت الذى يعود فيه جثمان الشاب الذى اختار الهجرة إلى أسرته. على الرغم من الطابع الواقعى للتفاصيل، فإن الديكور الذى تدور فيه الأحداث تجريدى: فالموقع لا تظهر ملامحه صراحةً أبدا: «الحدود» تؤدى إلى بلد لا اسم له، والميناء الذى يظهر فى النهاية يمكن أن يكون موجودًا فى أى مكان من بلدان المغرب العربى. إن فيلم «ظل الأرض» حكاية رمزية أخلاقية يمكن أن تنطبق على أى مكان فى العالم.

أما العوالم الأكثر تميزا وفرادة فهى التى يسحرنا بها المخرج متعدد المواهب ناصر خمير (من مواليد ١٩٤٨)، فهو نحات، ومصمم مناظر، وممثل، وحكاء، ومؤلف لدستة من كتب الأطفال، بالإضافة إلى أفلامه التى أخرجها بالفيديو و للسينما. فيلماه الطويلان يستكشفان كلاهما العوالم المفقودة للأندلس الأسطورية، الإمبراطورية

العربية التى امتدت من دمشق حتى غرناطة(*). يبدأ فيلم «الهائمون» (١٩٨٤) بوصول معلم شاب إلى قرية عتيقة نائية أرسلوه ليعمل بها. كل شباب هذه القرية تحت تأثير لعنة تجعلهم يهيمون على وجوههم بلا نهاية، «يرسمون حدود» الصحراء، بمجرد أن يستمر رجل مسن فى حفر الأرض بلا نهاية بحثا عن كنز مدفون. إنه عالم مكون من ألعاب أطفال غريبة (فهم يصنعون حديقة من المرايا)، ومسنون غامضون، وفتاة غامضة فى الخامسة عشرة من عمرها. حين تخرج القرى إلى حج يستغرق ثلاثة أيام، يعهدون إلى المعلم الشاب بتسليم كتاب للهائمين، فيه أسرار ستحررهم من اللعنة. لكنه بدلا من ذلك يلقى امرأة تظهر صورتها فى الكتاب القديم، وتقوده هذه المرأة إلى الصحراء. يتحول التركيز الآن إلى خط قصصى آخر، هو قصة رجل شرطة ذى زى رسمى أبيض يصل للتحقيق فى اختفاء المعلم، ولاكتشاف حقيقة قارب غامض وجد خارج حدود القرية، يفترض أنه قارب السندباد. وحين يختفى رجل الشرطة، عائدا إلى الحضارة فى الظلام، يلتفت الفيلم للولد الصغير الذى نظم ألعاب الأطفال والذى يقرر الآن السفر إلى قرطبة. وحيث إن لدينا قصة جديدة على وشك أن تبدأ، نسمع «راسمى حدود الصحراء» وهم يمرون فى مسيرتهم اللانهائية، وتنزل عناوين الفيلم. فيلم «الهائمون» يربط بشكل مفكك بين قصص تتبع إحداها الأخرى قبل أن تمحى هذه القصص بدلا من أن تحل عقدها.

الفيلم الثانى لناصر خمير هو «طوق الحمامة المفقود» (١٩٩٠)، وهو تكريم للعصر الذهبى للثقافة الأندلسية. نجد هنا أيضا قصتين، لكنهما تسيران هذه المرة جنبًا إلى جنب، وتتضافران أحيانًا، وتمضى كل منهما فى اتجاهها الخاص فى أحيان أخرى. يحكى الفيلم قصة حسن، تلميذ الخط العربى، الذى يبحث عن معنى الحب عن طريق جمع أكبر قدر ممكن من الألفاظ العربية الدالة على الحب، وعددها ستون لفظا. ينطلق حلم حسن من رؤيته لصورة لأميرة سمرقند فى كتاب. أما زين فهو ما زال صبيًا صغيرًا، يعمل رسولا ومرسالا بين المحبين الشبان. يتوق زين لعودة والده

(*) الأدق تاريخيا هو أن الأندلس تقع فى جنوب شبه جزيرة إيبيريا ولا تمتد من دمشق حتى غرناطة (المراجع).

(على الرغم من أن أمه تؤكد له أن أباه كان جنيًا عاشرها فى أثناء نومها على السطوح). يصور المشهد الافتتاحى عالمًا مغرقًا فى طمأنينة رعوية، عالمًا منظمًا يدور حول التعلم والخط العربى، كل من فيه يعيش فى أمان. الفيلم ملىء بعناصر الحكايات الخرافية والأحلام: قرد يقال إنه كان أميرًا لكنه تعرض للسحر، وشاعر يجن من الحب، ورجل مسن يرتحل إلى مكة للحج، ورؤية لمسجد قرطبة، وأمير يموت عند خياطة الحرف الأخير فى كفنه. يقابل حسن فارسًا غامضا، اسمه عزيز، هو على ما يبدو الأميرة متنكرة فى زى رجل، ويقابل زين والده (أو ربما كان هذا حلما). ومع بدء رحلة حسن، ينهار العالم المنظم، حيث يجتاح المتسولون المدينة ويحرقونها. يلتقى حسن مرة أخرى بعزيز ويحصلان على نسخة ثمينة من كتاب «طوق الحمامة»، لكن تهديد المتسولين بالعنف يجعلهما يقفزان من على حافة جرف. يختفى عزيز، ويضيع الكتاب، ويعود حسن وحده إلى المدينة المدمرة.

إن رؤية ناصر خمير فريدة من نوعها فى السينما الإفريقية. فعالمه المتخيل مترابط تمامًا، وفيه موضوعات وشخصيات معينة تعاود الظهور باستمرار: مزيج من الحلم والواقع، وعذراء جميلة وغامضة، وأولاد صغار، وعظمة الأندلس الضائعة، وحكايات الرحلات، وكنز، والسحر، ودائمًا ما تظهر القوة الغامضة للكتب والكلمة المكتوبة. يخلق ناصر خمير هذا العالم من خلال تصوير دقيق بالكاميرا، وخيال باذخ ملون، والكثير من الوجوه المعبرة والأزياء الرائعة. وسرديات ناصر خمير متفردة أيضا. فكما تتحول الصحراء دائما بفعل الرياح التى لا تنى عن الكشف والإخفاء، تبدأ قصص ناصر خمير أيضا وتخبو. تظهر شخصياته على مسرح الأحداث لفترة ثم تختفى من الرواية بطريقة غير مفهومة.

من المخرجين القلائل الذين اكتسبوا أسلوبًا متميزًا خاصا بهم حقا فى ظل نظام الإنتاج بمعرفة الدولة فى الجزائر (واستمر فى العمل فى الجزائر بعد انهيار هذا النظام) الممثل السابق محمد شويخ (من مواليد ١٩٤٣). أخرج شويخ ثلاثية فيلمية مشهودة مكونة من أفلام «القلعة» (١٩٨٨)، «ويوسف-أسطورة النائم السابع» (١٩٩٣)، و«سفينة الصحراء» (١٩٩٧)، يدير فيها شويخ ظهره للواقعية ليستكشف

إمكانات الحكايات ذات المغزى الأخلاقى والرمز. يلاحظ دنيس براهيمى أن شويخ بهذه الطريقة «ينشئ أوضاعًا كاشفةً ويخترع صورًا مشحونة برموز قوية»(١٣). عرض فيلم «القلعة» عرضا عامًا فى ذروة الاضطرابات فى الجزائر، يصور الفيلم القوة المستبدة لرجال القرية كمعادل للوقع الخانق لثلاثين عاما من حكم جبهة التحرير الجزائرية(١٤). ويجدر بالذكر أن هذا الفيلم -مثله مثل الأفلام التونسية المعاصرة لعقد ثمانينيات القرن العشرين المذكورة أعلاه- ليس له موقع محدد فى الزمان أو المكان: فهو حكاية رمزية عن الجزائر، وليس دراسة اجتماعية عنها. تدور أحداث الفيلم فى قرية خانقة تقع فى مكان ما على الجبال. الفقر والخرافة يضربان بأطنابهما فى القرية، لكنها مجتمع منقسم: عالم كبار القرية المنغمس فى الملذات، مقابل معاناة النساء حبيسات نظام تعدد الزوجات. قدور شخصية منعزلة حالمة، يعذبه هاجس مغازلة زوجة الإسكافى ويتعرض لعقاب قاسٍ لأنه تسبب فيما يعتبره والده مشاكل. و على الرغم من أن الفيلم فى معظمه عولج ككوميديا ساخرة، مكتملة الملامح بما فيها من متسولين مضحكين ونساء يحتلن على أزواجهن، فإنه ينتهى نهاية مقنعة. يقال لقدور إنه يجب أن يتزوج، لكن عند رفع نقاب «العروس»، يجدها دمية مما يستخدمها الترزية. يتعرض قدور للسخرية والإهانة، فلا يجد اختيارًا غير أن يلقى بنفسه من قمة الجرف ليموت. وينتهى الفيلم بكادر ثابت فيه صورة بنت صغيرة تبكى وتقول «أعطونى حريتي!».

العنوان الكامل لفيلم «يوسف» يشير إلى الأسطورة العربية عن المحاربين السبعة الذين ناموا لمدة ثلاثة قرون واستيقظوا ليجدوا أنفسهم فى عالم مختلف شديد الاختلاف(*). يستخدم الفيلم هذه الفكرة بشكل ساخر، حيث إن يوسف شخص مصاب بفقدان الذاكرة قضى ثلاثين عاما فى المستشفى بعد أن جرح فى حرب التحرير، ثم يهرب ليبحث عن بلد يفترض أنه ما زال محتلا. وحين يواجه بالحقيقة، لا يستطيع أن يقبل أن القمع والمعاناة والفقر، والظلم، والمهانة التى وجدها فى كل مكان هى السمات المميزة للجزائر المستقلة التى حارب هو ورفاقه من أجلها.

(*) المقصود هنا قصة أهل الكهف (المترجمة).

وكما هو الحال مع جميع الحكايات الرمزية ذات المغزى الأخلاقى، فإن الجنون فى فيلم «يوسف» يكمن فى المجتمع، لا فى الرجل الذى يبدو لنا مجنونا. أما فيلم «سفينة الصحراء» فهو قصة رمزية أخرى ذات مغزى أخلاقى، تحكى هذه المرة عن اندلاع عنف بلا معنى بين مجتمعين محليين، انطلقت شرارته -مثلما فى قصة روميو وجولييت- بفعل قصة حب بريء بين شابين. لا تجرى أحداث الفيلم فى الجزائر المعاصرة، بل فى قرية من قرى الصحراء فى زمن بلا معالم محددة، حيث يرسو قارب على الكثبان الرملية بطريقة غامضة. الملاحظ (القاضى) هنا ليس عبيطًا مقدسًا، بل ولدًا صغيرًا يخرج فى النهاية بحثًا عن أرض لا يذبح فيها الأطفال بلا رحمة. إن أفلام شويخ بما فيها من مزيج من الحنو والفزع، والمأساة والملهاة، رد قوى على التيار السائد فى السينما الجزائرية الذى يقعده عدم التجديد فى الشكل ومسايرة الرسالة لما هو سائد.

تسعينيات القرن العشرين وبدايات الألفية الثالثة

شهد العقد الجديد زيادة مستمرة فى إنتاج الأفلام، سواء فى البلدان الواقعة شمال الصحراء الكبرى أم الواقعة جنوبها. فى بلدان المغرب العربى، يبدو أن عددًا أقل نسبيًا من المخرجين قد اتبع الاتجاه نحو التجريد الذى وجدناه فى ثمانينيات القرن العشرين فى أفلام بن محمود وشويخ. لكن توجد عدة أمثلة فى السينما التونسية لأفلام -سواء كانت تصور موضوعات حضرية أم ريفية- لا تدور أحداثها فى زمان أو مكان معينين بالضبط، بل تلمح إلى عصر ذى معالم غير واضحة تراه الشخصيات أو تتذكره بحنين إلى الماضى. المثال الأول لهذا المدخل فى تونس هو فيلم «الحلفاوين» (١٩٩٠) لفريد بوغدير (من مواليد ١٩٤٤). بوغدير سينمائى شامل، فهو مخرج لأفلام طويلة، وأفلام تسجيلية، وأكاديمى، ومؤرخ وناقد سينمائى. أول فيلم طويل يخرجه بوغدير بمفرده يتبع مبادرة نورى بوزيد بإدخال نغمة سيرة ذاتية فى السينما التونسية، لكن بوغدير ينقصه اهتمام بوزيد بخلق «واقعية جديدة». لا يوجد هنا لا إعادة بناء تاريخية دقيقة ولا تصوير لقضايا معاصرة. يهدف الفيلم إلى خلق عالم طفولة بلا حدود زمنية

يشبه عالم الحلم، وما يتبعه من اكتساب للخبرة التى تسمح للطفل بهجر طفولته إلى الأبد. يصور الفيلم بطله نورا عند اللحظة التى كانت قامته الضئيلة تسمح لأمه الغافلة بالاستمرار فى اصطحابه إلى حمام النساء، بينما هو فى الحقيقة -مثل معاصريه- يكتسب ولعا متزايدا بأجساد النساء. يطرد نورا من الحمام، فيعيد خلقه فى البيت مع خادمة أكبر منه بقليل. النتيجة طرد الخادمة من بيت الأسرة وتجول نورا بحرية على أسقف بيوت المدينة القديمة. يضع الفيلم يده بحساسية على عالم المراهقة بأكمله -وهو عالم آخر بامتياز- مع تناول تفاصيله بشكل ممتاز وبروح دعابة حاضرة وحب التمتع بالحياة(*). ثبت أن هذا الفيلم هو أنجح أفلام السينما التونسية فى شباك التذاكر فى تونس وأنجحها فى صادرات الأفلام إلى الأسواق الخارجية عبر البحار. الفيلم الطويل الآخر الوحيد لبوغدير «صيف باب حلق الوادى» (١٩٩٥) دراسة عن ثلاث عائلات: إحداها من المسلمين، والثانية من المسيحيين، والثالثة من اليهود، يعيش أفرادها فى تآلف فى إحدى ضواحى مدينة تونس قبل حرب الأيام الستة. لم يحقق هذا لفيلم نفس النجاح مع المشاهدين، لكنه كان توسلا من أجل التسامح شعر به الناس بعمق، وقد حافظ على الدفء، والإنسانية، وروح الدعابة التى تميز جميع أعمال فريد بوغدير.

فيلم «سلطان المدينة» (١٩٩٢) فيلم آخر فيه تجديد لافت للنظر تدور أحداثه فى عالم مدينة تونس القديمة فى زمن غير محدد الملامح. الفيلم للمخرج منصف ذويب (من مواليد ١٩٥٢)، الذى سبق له العمل فى مسرح الشارع كما عمل مخرجًا مسرحيًا، وكان معروفا بالفعل بفضل أفلامه القصيرة التى تتسم بالتجديد(١٥). لا يمكن أن يوجد ما هو أبعد عن عالم بوغدير من العالم المظلم المغلق الذى يستحضره منصف ذويب فى حكايته الرمزية ذات المغزى الأخلاقى. الشخصيات المركزية هى رملة، العذراء الشابة، التى حبسها والدا زوجها المرتقب وصديقها الوحيد فرج، وهو عبيط مقدس يمكنه التحرك بحرية فى المدينة، بل يسمح له بدخول خدور النساء، وهو يتجول عاريا كطفل، وتستغله النساء الساعيات إلى الشفاء وفك أعمال السحر. يعرض الفيلم براءة هاتين الشخصيتين مقابل العالم القاسى المحيط بهما، الذى يتسم بالشهوانية،

(*) فى الأصل باللغة الفرنسية joie de vivre . (المترجمة).

والقسوة، وعداوات الذكور وعنفهم. تحلم رملة بالهروب، لكنها حين تنجح فى ذلك بمساعدة فرج، تجد فى الخارج عالما أشد عنفا، حيث يتركها زوج المستقبل لرجاله كى يغتصبوها ويدمروها. إن عالم ذويب كئيب، وساكن، ومنقطع عن الحداثة، ملىء بالأمور الغامضة والألغاز ويشكل رؤية فريدة لمدينة تونس وماضيها.

ومحمد عبد الرحمن تازى من المخرجين الآخرين الذين يتلاعبون بالزمان للوصول إلى حقيقة جوهرية تخص الحياة فى بلدان المغرب العربى، والبلد فى هذه الحالة هى المغرب. سبق أن ناقشنا الأفلام المبكرة التى أخرجها محمد عبد الرحمن تازى فى ثمانينيات القرن العشرين فى الفصل السادس. فيلم «البحث عن زوج امرأتى» (١٩٩٣) نقطة بدء جديدة من عدة طرق، فهو كوميديا مضحكة جدا وقد صار أنجح الأفلام فى شباك التذاكر فى تاريخ السينما المغربية. تتناول حبكة الفيلم الحظ التعس لزوج فى منتصف العمر متعدد الزوجات، هو الحاج بن موسى، الذى يطلق زوجته الثالثة الشابة للمرة الثالثة، ثم يكتشف حين يريد أن يردها أن الشريعة الإسلامية تحكم بأنها يجب أن تتزوج من رجل آخر (يدخل بها) قبل أن يتمكن زوجها من ردها. تؤدى محاولات الزوج لحل هذه المعضلة إلى الكثير من المواقف الكوميدية، تنتهى بكارثة، حين يختفى الزوج الجديد لزوجته عائدًا إلى بلجيكا قبل أن يرتب لطلاقه من الزوجة حسب الخطة الموضوعة. خط السرد يمضى بشكل خطى نموذجى وتأتى مواقع الضحك فى وقتها المضبوط بشكل جميل، لكن تناول الزمان والمكان غير تقليدى أبدًا. يدور الفيلم فى حدود مدينة واحدة، هى مدينة فاس، لكن مداه الزمنى مزدوج: فالمشاهد التى تدور فى بيت الحاج وفى المدينة القديمة تحدث فى سبعينيات القرن العشرين، بينما تصور المناظر الخارجية مدينة فاس المعاصرة فى بدايات تسعينيات القرن العشرين فى زمن تصوير الفيلم[١٦]. إن هذا الاستخدام لما يسميه تازى «اللازمنية» يضع يده بشكل نموذجى على جانب من جوانب أى مدينة مغربية كبرى يظهر لكل ذى عينين من السياح، ألا وهو التباين بين المدينة القديمة، بالغياب التام لأى ملامح حديثة لها (السيارات، والمعدات الموجودة فى الشوارع، والمتاجر الكبرى)، وبين الشوارع الجديدة الصاخبة المحيطة بها. تسمح الأداة

الأسلوبية التى استخدمها تازى له بأن يبتعد عن الواقعية الاجتماعية التى تميزت بها أفلامه المبكرة، لكن ما زال عليه أن يقدم نقدًا للمجتمع الحديث على أسس تاريخية، يوضح وجود التقليدى والحديث معا فى الثقافة الإفريقية.

وفى وقت سابق، فى عام ١٩٩١، جرت محاولة لإعادة إحياء الدَفْعة التجريبية المغربية لسبعينيات القرن العشرين بفيلمين صورا على شريط من مقاس ١٦ مللى: قاعة الانتظار لنور الدين جونجار (من مواليد ١٩٤٦)، وهو «عن مريض يعيش أهم لحظات حياته فى فوضى»، وفيلم «إمير أو الأشواك المزهرة» للتيجانى الشريكى (من مواليد ١٩٤٩)، وهو عن «سلسلة من المواقف يصعب فيها معرفة ما يفعله الناس أو يقولونه». لكن لا يبدو أن أيًا من الفيلمين كان له تأثير كبير -هذا إذا كان لهما تأثير أصلا، ولم يخرج أيٌ من المخرجين فيلما طويلا ثانيًا[١٧].

وقد شهدت نهاية العِقد -على عكس ذلك- الفيلم الأول لداود أولاد سيد (من مواليد ١٩٥٣)، وهو مخرج له اهتمامات واسعة النطاق وإنجازات كثيرة، فهو أستاذ أكاديمى (حاصل على الدكتوراه فى الفيزياء ويعمل أستاذًا فى جامعة الرباط)، ومصور ضوئى (له ثلاثة كتب منشورة تحتوى صوره)، وخريج معهد السينما الفرنسى بباريس، ويمثل من حين إلى آخر، حاصل على جائزة كمخرج للأفلام التسجيلية). أخرج داود أولاد سيد أفلامه بالاشتراك مع المخرج المخضرم والمونتير المحترف أحمد بوعنانى (مؤلف فيلم «السراب» فى عام ١٩٧٩)، الذى تولى مونتاج أفلام أولاد سيد الثلاثة القصيرة وكتب السيناريو لفيلميه الطويلين. وأولاد سيد من المخرجين المغربيين القلائل الذين لا يذكرون فى العناوين (التيترات) اشتراكهم فى كتابة السيناريو، لكن فيلمى «باى باى سويرتى» (١٩٩٨)، و«حصان الريح» (٢٠٠١) يكشفان عن رؤية موحدة. يحكى الفيلم الأول قصة رجل استعراض رحال تشمل استعراضاته راقصة شابة هى رجل متحول جنسيا يصحبه ابنه غريب الأطوار؛ أما الفيلم الثانى فيقتفى أثر لقاء تم بالصدفة بين رجلين -أحدهما عجوز والآخر شاب- يذهبان للبحث عن ماضيهما (قبر زوجته الثانية فى حالة أحدهما، والآخر يبحث عن أمه التى لم يعرفها قط). الفيلمان من أفلام الطريق غير المباشرة التى تتجه إلى لا

مكان، وتتعامل مع شخصيات لا يمكن أن يجمعها شيء، ومليئة بلقاءات لا تؤدى إلى شيء. الماضى الذى هو أكثر ما تهرب منه الشخصيات ينيخ بكلكله عليهما ولا يوجد أى إحساس بتفتح أى أفق للمستقبل. الفيلمان يسيران بسرعة بطيئة، ورتيبة، وتأملية. كل ما فى الفيلم يظهر أقل من حجمه، حيث إن أولاد سيد لا يدفع مادته أبدا لتكوين مشاهد درامية كبيرة أو مواجهات كبيرة. الفيلمان مليئان بمواضع الصمت، ونادرا ما تكون الكلمات أدوات للتواصل. يرى محمد باكريم أن ما يوازى هذين الفيلمين هو صمويل بيكيت: «فكما هو الحال فى مسرح بيكيت، يدل التحدث على وجود الإنسان خارج ذاته: الإنسان الذى لا يمتلك شيئا، المخفى عن نفسه، هو الذى عليه أن يتكلم»(١٨). ينتهى الفيلمان نهايات مفتوحة، تكشف عن التشوق لماضٍ مفقود، وتعرض حيوات مهدرة، وحالات سوء حظ لا يستحقه أصحابها. عالمَ هذين الفيلمين عالم مترابط محكم، ملئ بالحنين للماضى والإحساس بحضور صانع الفيلم، وهو يستدعى لأذهاننا أفلام المدينة التونسية القديمة التى ظهرت فى بدايات تسعينيات القرن العشرين بما فى الفيلمين من ثقة للمخرج فى لمسته، ولكن ليس فى طابع الفيلمين إطلاقًا.

ونجد فى البلدان الإفريقية الواقعة جنوب الصحراء الكبرى أيضا كمية غزيرة من الحكايات النموذجية التى أنتجت فى تسعينيات القرن العشرين. فى مالى، ابتعد شيخ عمر سيسوكو عن المدخل الواقعى الذى اتخذه أساسًا لأول فيلمين طويلين أخرجهما (ناقشناهما فى الفصل السادس) حين أخرج فيلم «الطاغية جويمبا» (١٩٩٥). لقد اعتمد سيسوكو فعلا فى فيلم «فينزان» على المسرح التقليدى لمالى المعروف باسم الكوتيبا فى رسم صورة بالا، عبيط القرية. وهو الآن يتقدم خطوة فى استخدام تقاليد الحكى الشفهى الإفريقية فى فيلم «جويمبا» ليشكل منها الفيلم بأجمعه -فيخلق سردا روائيا مليئا بالانتقالات الفجائية فى الزمان والمكان والاستطرادات غير المتوقعة- وهو تحول فى الأسلوب يميزه ظهور الشاعر الشعبى (الجريوت) فى بداية الفيلم ونهايته، ليقدم الحكاية ويعلق على عواقبها. تركز القصة المغروسة فى الفيلم داخل قصته على الطغيان تركيزًا تامًا، وعلى الحاجة إلى معارضته، وقد لاحظ الكثير من

المعلقين أن لهذا الأمر علاقة واضحة بخلع الدكتاتور المالى موسى تورى فى الزمن المعاصر فى ١٩٩١. لكن الفيلم يأخذ شكل حكاية رمزية ذات مغزى أخلاقى تخلط ما بين عناصر الملهاة وبين القوى فوق الطبيعية، مع تحول مستمر فى أسلوب الفيلم واتجاهه. يحكى الفيلم وقائع حكم جويمبا وابنه القزم جانجين، مع التأكيد على وحشيتهما، فى المدائح التى ينشدها فيهما باستمرار منشدهما الشعبى الشخصى (الجريوت) الفصيح لكنه بوجهين، وأيضا على رغبتهما الجنسية الهزلية الحمقاء، فجانكين يرفض كانى الجميلة، التى خطبوها له فى طفولتهما، من أجل أمها ميبا، التى لا نسبة بينهما تماما. ينفى جويمبا زوج ميبا ذا الأخلاق القويمة، ويأخذ كانى لنفسه ويفرض عليها حمايته، كل هذا يطلق شرارة سقوط الحاكم فى النهاية. تحكى هذه الوقائع فى مواجهات متتابعة كثيرًا ما تقدم بشكل يشتت الانتباه، يمثلها الممثلون وهم يرتدون أزياء فخمة موحية فى إطار الديكور المؤثر بصريًا لمدينة جينيه، وهى من أقدم المراكز التجارية بالصحراء الإفريقية. وقد قال سيسوكو (وهو محق فيما قال) إن فيلم جويمبا «يفتح للجماهير بابا لفهم تاريخنا من خلال سينمانا. من الواضح أن بعض الجوانب ستبدو غريبة أو غير مفهومة بسهولة، لكن باب الحلم والاستكشاف مفتوح لمن يتمنون دخوله»[١٩].

وقد طبق سيسوكو فى فيلم «سفر التكوين» (١٩٩٩) نفس السرد الروائى الشفهى الإفريقى على قصة لها أبعاد عالمية عامة: العلاقات الأخوية بين يعقوب، وعيسو، وحمر كما رويت فى الإصحاح ٢٣-٣٧ من سفر التكوين. كتب سيناريو الفيلم كاتب فرنسى هو جان-لوى ساجو دوفوروه، إلا أن الفيلم ركز كثيرًا على جوانب الحكاية الخاصة بالنضال العِرقى فى إفريقيا المعاصرة. الشخصيات الرئيسية الثلاث تجسد مداخل متنافسة لاستخدام موارد الأرض المحدودة، وقد لعب أدوار هذه الشخصيات ممثلون من أهم نجوم إفريقيا: المغنى ساليف كيتا (فى دور عيسو، قائد الصيادين)، والممثل سوتيجى كوياتيه (فى دور يعقوب، قائد البدو الرعاة)، وبالا موسى كيتا (فى دور حمور، الذى يعيش شعبه حياة زراعية مستقرة). والسرد الفيلمى يستطرد دائمًا إلى قصص أخرى ذات علاقة بالموضوع (مثل ظروف زواج الأب

إسحاق وإغواء تامار للابن يهوذا) مع إعادة تشكيل القصة التوراتية وإعادة ترتيب عناصرها. لكن مع انقلاب الأخ على أخيه وابن العم على ابن عمه، يظهر موضوع جديد هو الحاجة للصلح، الذى يسن هنا بين يعقوب وحمور فى سياق إفريقى تماما من النقاش القبائلى (الذى يجرى فى هيكل مهيب من هياكل «التوجونا» المعروفة لدى جماعة الدوجون التى تعيش فى الهضبة الوسطى لمالى، علمًا بأن التوجونا مكان معد للاجتماعات، والكلمة معناها «المأوى الكبير»). تدب الحياة فى النقاش عن طريق إعادة تمثيل العناصر الأساسية للقصة التوراتية. يستفيد الفيلم ككل فائدة عظيمة من التصوير البصرى المركب الذى يجمع ما بين المناظر المذهلة لجبل حوموبورى توندو والأزياء التى صممها كانديورا كوليبالى[٢٠]، كما أن نمطه اللغوى مركب إذ ينطق بلغة البامبارا (والتى يبدو أن الترجمة المكتوبة على الشاشة لا تفيها حقها)، مما يعكس اهتمام سيسوكو بتقاليد الحكى الشفهى الإفريقية التى استلهمها. يلاحظ أوليفييه بارليه أن رسالة الفيلم أغنية ومركبة من حيث جوانبها السياسية، والإنسانية، والروحانية»[٢١].

وبعد هذين الفيلمين الروائيين المذهلين أخرج سيسوكو فيلم «باتو» (٢٠٠٠)، بطولة الممثل الأمريكى دانى جلوفر. وقد ظل سيسوكو ناشطًا سياسيًا على الدوام، ومع تغير حكومة مالى فى ٢٠٠٢ صار وزيرًا للثقافة. و على الرغم من تنوع أساليبه فى أفلامه طوال عمله بالسينما فإنه ظل ملتزمًا بتناول القضايا الاجتماعية والسياسية المتعلقة بأوضاع مالى الحالية وتقدمها المستقبلى، بل والمتعلقة بأحول إفريقيا ككل.

وفى مالى فى تسعينيات القرن العشرين أيضا أخرج آدم درابو (من مواليد ١٩٤٨) فيلمه الأول «الحريق!» (١٩٩١)، الذى يحكى قصة شاب مثالى اسمه سيدى، يجمع بين النزوع نحو الحداثة حين يحاول أن يشرح لأهل القرية سبب الحظر الذى فرض حديثًا على حرق شجيرات الأحراش وفقا للتقاليد، وبين النزعة التقليدية، فى بحثه عن العناصر الأساسية فى ثقافة البامبارا. والسرد عموما فى فيلمه له نفس ما فى أفلام سيسوكو من اتساع وامتداد، إذ يعتنق التجديد، ويوظف الأطفال فى فيلمه، وفيه

عناصر من السحر كما يختلس نظرات معاصرة على الفساد المستشرى فى المجتمع. يرى جوناثان هاينيس أن مدخل درابو يتميز بجدارة «بعقلية تعددية»: «تتميز مادة هذا الفيلم باتساع مذهل، كما لو كان درابو يحاول أن يضع تعريفا لمعالم الخيال فى مالى، بوضع كل شيء فى فيلم واحد»[٢٢].

الفيلم الثانى لدرابو هو «قوة التنورة» (١٩٩٧). فى بداية هذا الفيلم، يغلق أحد المنشدين الشعبيين (الجريوت) جهاز التليفزيون الذى يعرض صورًا من فيلم استعراضى من إنتاج هوليود، ويستفزه اقتحام امرأة للاجتماع بجرأة، فيبدأ فى حكى قصة عن النساء فى قرية من قرى جماعة الدوجون، يعكس موازين القوى بينهن وبين رجالهن ظهرا لبطن بعد استيلاء إحداهن على قناع القوة التقليدى. يستخدم هذا الفيلم لدرابو -مثلما استخدم سابقه- أنماط الحكى الشفهى، متنقلا باستمرار بين قصصه الفردية المختلفة، مازجا بين الأسطورة والواقع الحالى. ويستخرج بالطبع كما هائلا من الفكاهة (خاصة بالنسبة للمشاهدين الأفارقة) من تصوير الرجال وقد تدنى حالهم حتى ارتدوا التنورات و تعاملوا بشكل أخرق مع المهام الأساسية للنساء، بينما جلست النساء يدخن ويشربن فى ظل شجرة النقاش(*) التى اعتاد الرجال الجلوس تحتها. وفى نهاية الفيلم يستعيد الرجال مواقع القوة التى لهم بحكم الأعراف، لكن هذا لا يحدث إلا بعد أن يمدح درابو دور النساء، وحكمتهن وأهميتهن. لكن فاليرى ذيرز-ثيام يلاحظ أن درابو برغم كل مدحه للنساء لم يمنحن دور الراوى، الذى يظل أحد المنشدين الشعبيين (جريوت) الرجال كالمعتاد[٢٣]. قال درابو إنه لا يهتم بإخراج أفلام لمجرد تأثيرها الجمالى. وحيث إنه كان حسن الحظ وأتيح له إخراج الأفلام، فعليه أن «يشجع الناس على التفكير، وعلى أن يسألوا أنفسهم أسئلة، وعلى أن يتجاوزوا أنفسهم، وهكذا يشاركون فى جهود إعادة بناء بلدنا»[٢٤].

ونجد فى السنغال ثلاثة مخرجين جدد، كلهم من مواليد خمسينيات القرن

(*) شجرة النقاش palaver tree: مؤسسة إفريقية تقليدية لتبادل الرأى والنقاش، و هى واحدة من المؤسسات الديمقراطية فى المجتمعات الإفريقية التقليدية، حيث يجتمع رئيس القرية بالناس لمناقشة مشكلاتهم والتقريب بينهم فى الرأى. (المترجمة).

العشرين، وكلهم تعلموا السينما فى باريس، وكانت أفلامهم الطويلة الأولى علامات على فنهم. منصور سورا وادى (من مواليد ١٩٥٢) أخرج فيلم «ثمن العفو» (٢٠٠١)، بعد أن أخرج قبله عشرة أفلام قصيرة متنوعة، ما بين تسجيلى وروائى، عبر عشرين عاما. السرد الفيلمى فى «ثمن العفو» مركب، يحكيه جريوت (منشد شعبى) ويستخدم تقنية الحكى الشفهى، لكنه أيضًا أحد أندر الأفلام الإفريقية التى أعدت عن رواية كتبت باللغة الفرنسية (فيما عدا أفلام عثمان سيمبين)، والرواية فى هذه المرة من تأليف مبيسان نجوم. الفيلم فى أحد مستوياته قصة قرية فقيرة من قرى صيادى السمك تناضل من أجل البقاء على قيد الحياة، لكن الفيلم يعتمد أيضا على ما فوق الطبيعى، من الاهتمام بالوجود المستمر للأسلاف، والرموز الحيوانية، والطقوس الشعبية، ويعتمد لوهلة على الرسوم المتحركة البسيطة. والفيلم أيضا دراسة للتغيرات بين الأجيال، إذ يعرض تمرد الشباب على أدوار الأسلاف الموروثة، سواء أدوار صياد الحيوانات، أو صياد السمك، أو الجريوت، وإن كانوا لا زالوا خاضعين لها بعدة طرق. تدعم الموسيقى التصويرية المركبة الأسلوب البصرى لفيلم «ثمن العفو»، وهو أسلوب مؤلف ببراعة، يكون أحيانًا فى شكل لقطات طويلة ساكنة، وأحيانًا فى شكل لقطات قريبة للوجوه. لكن الوقع البصرى للفيلم تكون أيضا من أن معظمه قد صور فى الضباب أو فى إضاءة شبه معتمة، بألوان وملابس شديدة الشحوب. ومما يزيد من غموض الفيلم أنه خال من أى عفو، فالبطل لا يمكنه العيش بضعفه الخاص الذى دفعه للقتل، والبحر لا يرحم.

أما جوزيف جاى راماكا (من مواليد ١٩٥٢) فقد أخرج عددا من الأفلام القصيرة، بل أخرج أيضا فيلما تسجيليا طويلا بعنوان «نيت ... أندوكس» (١٩٨٨)، علاوة على عمله الكثير فى الإنتاج والتوزيع، قبل أن يخرج فيلمه الطويل الوحيد «كارمن جى» (٢٠٠١)، الذى يقوم بشكل غير محكم على قصة بروسبر ميريميه التى ألهمت بيزيه. الفيلم مستفز، بمشاهده التى تصور عمدًا ممارسات جنسية مثلية بين نساء عاريات، ولم يكن هناك مفر من أن يثير هذا الفيلم جدلا رقابيًا فى السنغال. تدور أحداث الفيلم فى سجن العبيد بجزيرة جوربيه، الذى يظهر فى المشهد الافتتاحى للفيلم، وهذا

السجن يشكل مع الفنار الذى يتخذه المهربون وكرا، والبحر الموجود دائما العناصر الأساسية للأسلوب البصرى للفيلم. لكن رغبة جاى راماكا فى تعميم القصة لتناسب أى مكان فى العالم تتمثل بشكل نموذجى فى الموسيقى المصاحبة التى اختارها، وهى موسيقى جاز حديثة من تأليف ديفيد موراى، تتناثر فى أنحاء الفيلم، بأداء قوى من مغنين، وعازفى إيقاع، وراقصين سنغاليين قديرين، وسيناريو يمزج ما بين مقاطع من الحوار الفرنسى التقليدى وبين أناشيد مليئة بالحيوية بلغة الوولوف ونقاشات متبلة بالحكم التقليدية. كارمن فى هذا الفيلم مزدوجة الاتجاه الجنسى، والمشهد الافتتاحى الذى تغوى فيه حارسة السجن آنجيليك لعبة من ألعاب القوة المليئة بالطاقة والاستفزاز، يكاد يتبعها فورًا أداء مذهل مساو لأداء هذا المشهد، تقتحم فيه كارمن حفل زفاف الرقيب لامين، ثم تغويه. وتدفع كارمن آنجيليك للانتحار برفضها لحبها باعتباره حزينًا جدًا، وقداس جنازة آنجليك، الذى حضره المئات هو نقطة التحول فى الفيلم، فهى أول لحظة تصمت فيها كارمن وتكون فى عزلة. بعد ذلك، تنتقل كارمن من رجل إلى آخر، لكنها تفقد الإحساس بالبهجة والإغراء، مع ازدياد وعيها بموتها الوشيك. وحين يقتلها لامين، تكون نهايتها أبعد ما يكون عن نهاية آنجيليك، إذ يحملها صديقها الحقيقى الوحيد وحيدة إلى قبرها، ملفوفة فى بساط، لا يعرفها أحد. يحافظ جاى راماكا على هذا المسار من الشهوانية إلى الموت فى وحدة، لكنه ينغمس فى تحولات مستمرة فى المزاج، والزمان، والمكان، مما يخلق قصة نموذجية من قصص العاطفة المشبوبة، والرغبة، والموت.

وموسى سينى أبسا (من مواليد ١٩٥٨) متعدد المواهب، فهو رسام، وكاتب، وموسيقار، علاوة على أنه مخرج سينمائى. فى السنوات التى تلت عرض فيلمه الأول فى ١٩٨٨، أنتج سلسلة من الأفلام المدهشة، منها أفلام روائية تتراوح ما بين الأفلام القصيرة التى طولها عشرون دقيقة إلى الأفلام الطويلة، مصورة على شرائط من مقاس ١٦ مللى ومن مقاس ٣٥ مللى والمصورة بالفيديو، ومنها أفلام تسجيلية عن موضوعات تتراوح ما بين سائقى الأوتوبيس والمزارعين إلى الطوائف الإسلامية والمغنية أميناتا فول. فيلمه الروائى الطويل الأول المصور على شريط من مقاس

١٦ مللى «هو كين بوجول» (١٩٩١)، الذى يبدو أنه لم يلق اهتمامًا كبيرًا، ربما لأنه أخرجه فى وقت تحول فيه المخرجون فى جميع البلدان الإفريقية الواقعة جنوب الصحراء الكبرى إلى صنع أفلامهم على شرائط من مقاس ٣٥ مللى بفضل نظم التمويل الفرنسية. كان سينى أبسا رائدًا فى إخراج الأفلام الروائية المصورة بالفيديو حين أخرج فيلم «تويست مرة أخرى» (١٩٩٣)، وهو فيلم مفعم بالحيوية وإن كان نظرة فيها حنين إلى الماضى، حيث فتنة الموسيقى الأجنبية (موسيقى البوب الفرنسية والإيقاعات الأمريكية وموسيقى البلوز) وعلى العداوات بين المراهقين فى ستينيات القرن العشرين فى قرية من قرى صيادى السمك بالسنغال. ومن أعماله المؤثرة بنفس القدر فيلم صوره بالفيديو مدته ساعة بعنوان و«هكذا تموت الملائكة» (٢٠٠١)، وهو فيلم شخصى إلى حد بعيد يحكى بسلاسة شديدة القصة المألوفة عن مثقف انتزع من جذوره، هو هنا الشاعر مورى (يلعب الدور سينى أبسا نفسه)، لا يمكنه أن يجد لنفسه جذورًا ولا أن ينجح سواء فى أوروبا أو فى إفريقيا. الملائكة المذكورون فى العنوان هم آمال وأحلام الحب والبراءة التى نحملها جميعا بداخلنا، والتى يعود إليها صوت سينى أبسا الشعرى دائما بين الفينة والأخرى آتيًا من خارج الكادر. يمزج الفيلم بين صور الطفولة والمراهقة المصورة بالأبيض والأسود وبين مشاهد بالألوان للحاضر فى باريس والسنغال. إن منطق الانتقال ما بين الماضى والحاضر ليس منطقًا ضروريًا للسرد الروائى بقدر ما هو استجابة لما تموج به حياة مورى من داخلها من ثورة واضطراب، والفيلم يوضح بشكل ممتاز قناعة سينى أبسا بأن السرد الروائى الإفريقى لا يعرف الأسلوب الخطى: «فكل شيء يدور فى دوائر متحدة المركز، ويمضى دائما فى مسار حلزونى، القصة حلزونية، وليست قصة ذات بداية ونهاية، لأن البداية هى النهاية والنهاية موجودة فى البداية»[٢٥].

تنطبق نفس مبادئ البنية على الفيلم الذى تعتمد عليه سمعة سينى أبسا العالمية إلى حد بعيد، ألا وهو أول فيلم طويل أخرجه مصورًا على شريط من مقاس ٣٥ مللى وعنوانه «تل الخُردة» (١٩٩٦)، وهو اسم إحدى مقاطعات داكار، وهى المقاطعة التى ولد فيه اسينى أبسا، ويشير اسمها ضمنا إلى معنى «كومة النفايات».

تعرض المشاهد الأولى للفيلم دام وزوجته جاجدنيسيرى وهما يغادران داكار فى بؤس وتعاسة ويتدافعان فى الجبانة. يعود بنا المخرج دائما إلى هذا المشهد طوال الفيلم، بينما نرى فيما بين مرات الرجوع هذه حياة الزوجين فى لقطات استرجاعية (فلاش باك) متشظية وكثيرًا ما تكون مفككة الأوصال. يتزايد نجاح دام كسياسى، ويتزوج بامرأة أخرى لأن جاجنيسيرى عاقر، الزوجة الجديدة هى كنى التى تلقت تعليما غربيا. لكن حياته المنزلية تتداعى، فيسقط سقوطًا مفاجئًا تامًا بعد أن كان قد ارتفع إلى منصب الوزير. تتباين أمانة وشفافية دام والتزامه المخلص تباينًا حادًا مع النهج الذى يأخذ به صديقه الذى يصير فى النهاية عدوه، الرئيس رجل الأعمال، الذى يتوازى صعوده مع سقوطه، والذى يرمز الفيلم إلى مناوراته السريعة بالتغير الدائم لغطاء رأسه، الذى يتغير من بيريه فرنسى، إلى كاب بيسبول، إلى قبعة راعى بقر، وأخيرًا إلى غطاء رأس إفريقى تقليدى. وفى المرة الخيرة التى بعود بنا فيها الفيلم إلى الجبانة، بينما يكون دام وحيدًا، نائما على دكة، تتركه جاجنسيرى وتبحر نحو المجهول من الشاطئ الذى بدأ الفيلم من عنده. يمكن أن تعتبر جميع الشخصيات رمزًا بطريقة ما لمصير السنغال بعد خمسة وثلاثين عاما من الاستقلال: الزوجة التقليدية (العقيمة) والزوجة الحديثة (الغادرة)، الصدام بين الأمانة والفساد، ضعف قدرة العمل فى مواجهة الرأسمالية الإفريقية. سينى أبسا ينقل لنا رسالة سياسية صريحة: «استيقظى يا إفريقيا! إنهم يطلبون منك أن تذهبى بسرعة ... لقد استقلت.إفريقيا قطارًا لا تعرف وجهته. كنت أفضل أن ننتظر قطارًا آخر، نجد فيه مكاننا ونعرف إلى أين يتجه القطار»[٢٦]. لكن جاذبية الفيلم الحقيقية تكمن فى تدفق التصوير فى فيلم سينى أبسا، خاصة فى المشاهد الخارجية، واستخدامه العبقرى للألوان والأزياء. ومن العناصر المهمة فى الفيلم أيضا استخدامه للموسيقى، خاصة أغنيات فرقة البلو-كلاد (ذوى الملابس الزرقاء) المكونة من مغنيين من صيادى السمك، وأغنية فاى بول (بقيادة المخرج نفسه) التى يحذر فيها مقاطعة تل الخُردة من المخاطر طوال الفيلم.

الفيلم الطويل الثانى لسينى أبسا والذى يستخدم أيضا الحوار باللغة الفرنسية كثيرا، هو فيلم «مدام برويت» (٢٠٠٢)، وهو يطوع نمط بنية الفيلم الأول ليلائم فيلمًا

يقوم أساسًا على لغز يحتاج لحل لمعرفة من الجانى. يفتتح الفيلم بعدة مشاهد متتابعة مدهشة تعرض رجلا يسحبونه وقد وضع ماكياجا أبيض وارتدى ثوبًا نسائيًا أحمر، الرجل هو ناجو، الذى يطلقون عليه الرصاص ويردونه قتيلا حين يعود لوطنه (ثم يتضح لنا أن هذا كان يوم كرنفال تبادل ارتداء الأزياء). يمضى ما بقى من الفيلم وفقا للتسلسل الزمنى لأحداثه إلى حد ما، لكنه بالتأكيد لا يمضى فى طريق خطى، فيقدم لنا الأحداث التى أدت لجريمة القتل، بدءا بلقاء ناجو مع المرأة المتهمة بقتله، وهى ماتى، البائعة الجريئة فى السوق التى تسمى نفسها مدام برويت (ومعناها «المرأة التى تعمل على عربة تدفع باليد»). تتوازى قصة العلاقة العاصفة التى تربط هذه المرأة برجل الشرطة الفاسد ناجو مع الحب البريء بين ابنتها الصغيرة وابن جيرانهم، ويتقاطع خيطا السرد كلاهما دائمًا مع العودة إلى تحريات الشرطة. الفيلم فيه أيضا موسيقى قوية، تكاد أن تجعل من الفيلم فيلمًا موسيقيًا هى وأغنيات لجماعات من المنشدين التقليديين (الجريوت)، إذ تتداخل هذه الموسيقى والأغنيات دائما مع أحداث الفيلم للتعليق عليها. وعند نهاية الفيلم، نعرف الحقيقة غير المتوقعة إطلاقا لحادثة إطلاق الرصاص. لقد ولد موسى سينى أبسا قبل الاستقلال بعامين فقط، وأعماله المتنوعة تقدم لنا مقدمة ممتازة للمداخل الكثيرة المتنوعة الملفتة للنظر، والتى صار الجيل الذى ولد بعد نهاية حكم الاستعمار الكولونيالى يأخذ بها.

NOTES

1. Olivier Barlet, 'Cinémas d'Afrique noire: Le Nouveau malentendu', Paris: *Cinémathèque* 14, 1998, p. 107.
2. Manthia Diawara, *African Cinema: Politics and Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1992), p. 160.
3. Stuart Hall, 'Cultural Identity and Cinematic Representations', *Framework* 36, 1989, p. 70.
4. Richard Porton, 'Mambety's *Hyenas*: Between Anti-Colonialism and the Critique of Modernity', in *Iris* 18, University of Iowa, 1995, p. 97.
5. Gaston Kabore, cited in Françoise Pfaff, *25 Black African filmmakers* (New York: Greenwood Press, 1988), p. 177.
6. Hédi Khelil, *Résistances et utopies: Essais sur le cinéma arabe et africain* (Tunis: Édition Sahar, 1994), p. 91.
7. Olivier Barlet, *African Cinemas: Decolonizing the Gaze* (London and New York: Zed Books, 2000), p. 66.
8. Hall, 'Cultural Identity', p. 70.
9. Idrissa Ouedraogo, interview in Amna Guellali (ed.), *Idrissa Ouedraogo* (Tunis: ATPCC/*Cinécrits* 15, 1998), p. 49.
10. Souleyman Cisse, in Nwachukwu Frank Ukadike, *Questioning African Cinema: Conversations with Filmmakers* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), p. 22.
11. Suzanne H. MacRae, '*Yeelen*: A Political Fable of the *Komo* Blacksmiths/Sorcerers', in Kenneth W Harrow (ed.), *African Cinema: Postcolonial and Feminist Readings* (Trenton, NJ and Asmara, Eritrea: Africa World Press, 1999), p. 127.
12. Diawara, *African Cinema*, p. 39.
13. Denise Brahimi, 'Images, symbols et paraboles dans le cinéma de Mohamed Choikh', in Michel Serceau (ed.), *Cinémas du Maghreb* (Paris: Corlet/Télérama/*CinémAction* 111, 2004), p. 154.
14. Michel Chouikh, in CamilleTaboulay, *Le Cinéma métaphorique de Mohamed Chouikh* (Paris: K Films Editions, 1997), p. 42.
15. See Andrea Flores Khalil, 'Images that Come Out at Night: A Film Trilogy by Moncef Dhouib', in Ida Kummer (ed.), *Cinéma Maghrébin*, special issue of *Celaan* 1: 1-2, 2002, pp. 71–80.
16. Mohamed Abderrahman Tazi, in Kevin Dwyer, *Beyond Casablanca: M. A. Tazi and the Adventure of Moroccan Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), p. 32.

17. Quotations from the films' publicity material cited in *Les Cinémas d'Afrique: Dictionnaire* (Paris: ATM/Karthala, 2000).
18. Mohamed Bakrim, '*Adieu forain* de Daouad Aoulad Syad, un film beckettien', in Michel Serceau (ed.), *Cinémas du Maghreb* (Paris: Corlet/Télérama/*CinemAction* 111, 2004), p. 185.
19. Cheikh Oumar Sissoko, interview, in Ukadike, *Questioning African Cinema*, p. 194.
20. See Debra Boyd-Buggs, 'Les Costumes de Kandioura Coulibaly pour *La Genèse*', in Samuel Lelièvre (ed.), *Cinémas africains, une oasis dans le désert?* (Paris: Corlet/Télérama/*CinémAction* 106, 2003).
21. Olivier Barlet, '*La Genèse*', *Africultures* 18 (Paris: L'Harmattan, 1999), p. 69.
22. Jonathan Haynes, 'Returning to the African Village', *Jump Cut* 40, Berkeley, 1996, p. 65.
23. Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot* (Paris: L'Harmattan, 2004), p. 137.
24. Adama Drabo, interview in Melissa Thackway, *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film* (London: James Currey, 2003), p. 184.
25. Moussa Sene Absa, interview in P. -G. Despierre (ed.), *Le Griot, le psychanalyste et le cinéma africain* (Paris: Grappaf/L'Harmattan, 2004), p. 130.
26. Moussa Sene Absa, interview in *www.africultures*, 3 September 2002.

الجزء الرابع

الألفية الجديدة

إذا كان من المهم أن نعرف من أين أتينا، فالأهم أن نعرف أين نحن الآن، أى أن نحدد موقعنا من العالم باعتبارنا مخرجين أفارقة. إن هذا التحديد لموقعنا هو فى الحقيقة تقييم لأنفسنا، وسيساعدنا على توضيح نظرتنا لإفريقيا ... إن تقييم موقعنا من العالم لا يعنى أن ننأى بأنفسنا عنه. معظمنا مخرجون فى منتهى النشاط، وعلى اتصال بغيرنا من الناس. نحن مخرجو البدو الرحل. وككل بدوى مرتحل صالح، تلزمنا ركوبة جيدة نمتطيها كى نتحرك قدما للأمام، ومطيتنا هى السينما.

نقابة المخرجين والمنتجين الأفارقة[1].

٩- جيل ما بعد الاستقلال

يعيش المثقفون الأفارقة فى ازدواجية يكبتونها فى معظم الأوقات. لكنهم يتكلمون باللغة الفرنسية فيما بينهم، ويأكلون بالطريقة الفرنسية على المائدة فى بيوتهم، وكثيرا ما يعيشون فى فرنسا؛ لكنهم حين يصورون فيلمًا، يصورونه بلغتهم الأصلية!

موسى سينى أبسا(٢)

جيل جديد

طرح بيير هافنر فى مقاله الأخير الذى كتبه عن السينما الإفريقية فى ٢٠٠٠ وجود ثلاث موجات فى السينما الإفريقية (فى ستينيات القرن العشرين، وفى سبعينياته، وفى الفترة ما بين ثمانينياته وتسعينياته)(٣). ونحن نذهب فى هذا الفصل إلى أن من الممكن الآن أن نرى الخطوط العامة لموجة جديدة أو لجيل جديد، وهو أول جيل يتكون بأكمله من مخرجين لم يعيشوا تحت حكم الاستعمار الكولونيالى، وذلك بسبب تاريخ ميلادهم. المخرجون الذين ولدوا بعد الاستقلال يكونون حوالى ١٥٪ من إجمالى عدد المخرجين الأفارقة الفرانكوفونيين، ويكونون نسبة أعلى بكثير من المخرجين النشطين حاليًا (فقد أخرجوا تقريبا ثلث الأفلام الطويلة التى ظهرت فى السنوات الخمس التى انقضت منذ بدأت الألفية الجديدة). وقد بدأ هؤلاء المخرجون أيضًا فى الهيمنة على المهرجانات السينمائية الإفريقية، فقد فاز عيوش وسيساكو بجوائز مهرجان واجادودو للسينما الإفريقية فى ٢٠٠١ و٢٠٠٣ على التوالى. وفاز عسلى بجائزة أيام قرطاج السينمائية JCC فى عام ٢٠٠٤. لقد أعطانا أربعون مخرجا (منهم خمس مخرجات) ما يزيد على خمسين فيلمًا طويلا فى السنوات التى مضت

منذ نهايات تسعينيات القرن العشرين. أتى حوالى ثلثى هؤلاء المخرجين من بلدان المغرب العربى: واحد من الجزائر، وثلاثة عشر من المغرب، وعشرة من تونس. وأتى الباقون من تسع دول مستقلة تقع جنوب الصحراء الكبرى.

إن أعمال المخرجين الجدد استمرار إلى حد بعيد لأعمال المخرجين الأكبر سنًا منهم بقليل ممن سبقوهم فى تسعينيات القرن العشرين، مثل عبد الله آسكوفارى، وداود أولاد سيد وموسى سينى أبسا، لكن توجد بين المخرجين الجدد عناصر مشتركة خاصة بما يكفى لجعلهم يكونون جماعة متميزة، فلهم خلفيات مشتركة ومداخل أسلوبية معينة مشتركة للإخراج السينمائى. الصورة المميزة لهذه الجماعة من المخرجين الجدد أنهم أولًا ولدوا فى إفريقيا، على الرغم من أن نادية الفانى (من مواليد ١٩٦٠)، ووجاهيتى فوفانا (من مواليد ١٩٦٥)، ونبيل عيوش (من مواليد ١٩٦٩)، وآلان جوميس (من مواليد ١٩٧٢) قد ولدوا فى باريس، وهم بالترتيب من أصول نصف تونسية، وغينية، ومغربية، وسنغالية. وقد ولد معظمهم فى ستينيات القرن العشرين، على الرغم من وجود بعض منهم أحدث سنًا بقليل، مثل جوميس، ومن مخرجات ومخرجى بلدان المغرب العربى رجاء عمارى ونرجس نجار وإليس بكار (كلهم من مواليد ١٩٧١). عاش معظم أفراد هذه الجماعة فى فرنسا لعدة سنوات أثناء دراستهم هناك، وبعضهم استقر هناك بشكل دائم. أكبر هؤلاء المخرجين سنًا هو التونسى محمد زران (من مواليد ١٩٥٩)، وقد عرض فيلمه الطويل الأول «السيدة» فى ١٩٩٦، وأصغرهم وأحدثهم ظهورًا على الساحة هو محمد العجيمى (من مواليد ١٩٧٥) وقد عرض فيلمه الطويل الأول «زفاف فى الصيف» فى مهرجان قرطاج فى ٢٠٠٤، وهم من أكبرهم إلى أصغرهم أخرجوا فيلمهم الطويل الأول عندما كانوا فى العشرينيات أو الثلاثينيات من عمرهم. لكن قليلا منهم عملوا بالسينما فى أماكن أخرى، على سبيل المثال: حكيم بلعباس (من مواليد ١٩٦١) فى جامعة كولومبيا بشيكاغو، ونوفل صهيب-عتابة (من مواليد ١٩٥٩) فى كويبيك، ونضال شطة (من مواليد ١٩٥٩) فى إنجلترا، ومحمد عسلى (من مواليد ١٩٥٧) فى إيطاليا. يميل هؤلاء «الغرباء» إلى أن يكونوا أكبر من فى المجموعة سنًا وقت ظهور فيلمهم الطويل الأول، فقد كانوا حينها فى الأربعينيات من عمرهم.

درس هؤلاء المخرجون جميعهم السينما عمليًا فى معاهد سينمائية، وقد درس ما لا يقل عن ثلاثة وعشرين منهم فى باريس، مع أن مجموعة منهم درست فى المعهد القومى للفنون المسرحية ببلجيكا -هم: جمال بلمجدوب (من مواليد ١٩٥٦)، وحسن لغزولى (من مواليد ١٩٦٣)، وفرانسوا ووكواتشى (من مواليد ١٩٦٦)، وياسمين قصرى (من مواليد ١٩٦٨)- وقلة من هؤلاء «الغرباء» درسوا فى معاهد سينما أخرى متنوعة، هم: عبد الرحمن سيساكو (من مواليد ١٩٦١) درس فى موسكو، وإدريسو مورا كباى (من مواليد ١٩٦٧) درس فى ميونيخ، وعسلى وأحمد بولان (من مواليد ١٩٥٦) درسا فى إيطاليا، وإيمان مصباحى (من مواليد ١٩٦٤) درست فى معهد السينما بالقاهرة. يشكل هؤلاء المخرجون عمومًا جماعة ممن حصلوا على أعلى تعليم ممكن من بين أمثالهم من الجماعات فى العالم. دانى كوياتيه (من مواليد ١٩٦١) حصل على دبلومة الدراسات العليا المعمقة DEA من الجامعة الثامنة بباريس، وتبعها بالمزيد من الدراسات فى السوربون، وقد أحدث بذلك نمطًا اقتدى به معظم هؤلاء المخرجين. والكثير من هؤلاء المخرجين حصلوا على مؤهلات أكاديمية إضافية من باريس فى مواد أخرى غير السينما. درس عيوش الدراما، ودرس جاهيتى فوفانا الأدب، ودرس كميل مويكى (من مواليد ١٩٦٢) الفنون، ودرس عمر شرايبى (من مواليد ١٩٦١) التصوير الفوتوغرافى، ودرس عيسى سيرج كويلو (من مواليد ١٩٦٧) التاريخ، ومحمد صالح هارون (من مواليد ١٩٦٣) الصحافة، وفرانسوا ووكواتشى (من مواليد ١٩٦٦) الرياضيات والفيزياء. ثلاثة مخرجين فقط يبدو أنهم تعلموا الإخراج السينمائى عن طريق العمل فى بعض مجالات صناعة السينما أو التليفزيون من البداية، دون تعليم رسمى للسينما، وهم: الفانى (الذى عمل مساعد ومدير إنتاج)، وجان اودوتان (من مواليد ١٩٦٥) ومحمد كامارا (من مواليد ١٩٥٩)، وكلاهما عملا بالتمثيل. أما معظم الآخرين فقد أتموا دراساتهم السينمائية وأخرجوا أفلاما قصيرة روائية أو تسجيلية عرضت فى مهرجانات أجنبية، وقلة منهم حققوا شهرة عالمية بأفلامهم القصيرة، أشهرهم فوزى بن سعيدى (من مواليد ١٩٦٧) وريجينا فانتا ناكرو (من مواليد ١٩٦٢).

مسألة جنسية الفيلم

من العوامل التى تركت أثارًا مهمة على الأفلام الإفريقية الهيمنة الفرنسية على الأفلام الإفريقية، وندرة ما يصلها من تمويل وما يتاح لها من بنية تحتية لازمة لإنتاج الأفلام، ولابد من مراعاة أثر هذه العوامل عند نظرنا إلى أفلام هؤلاء المخرجين الأفارقة فى الألفية الجديدة». أول قضية هى قضية جنسية الفيلم. على الرغم من أننا نشير إلى الأفلام هنا على أنها أفلام كاميرونية أو كونغولية من باب تيسير الأمور، فإن «جنسية» الأفلام الإفريقية المعاصرة نادرًا ما تُظهر فى الحقيقة أكثر من محل ميلاد مخرجها. وهى بالتأكيد لا تُظهر محل إقامة المخرج أو المخرجة، خاصة أن امتلاك قاعدة إنتاج فى فرنسا كان ميزة هائلة حتى وقت قريب لمن يتقدم للحصول على تمويل. ثمانية من أفراد الجماعة ينتمون إلى نقابة المخرجين والمنتجين الأفارقة التى تقع فى باريس، والموجودة خصيصا للترويج لأفلام المخرجين الأفارقة المولودين فى إفريقيا والمقيمين فى فرنسا، هؤلاء المخرجون هم: كويلو، والفانى، وجوميس، وهارون، وموراكابى، ومويكى، وناكرو، وأودوتان. والعديد من المخرجين الأكبر سنًا أعضاء أيضا فى هذه النقابة، وهم: ماما كيتا (غينيا)، وطيب لوحيشى (تونس)، وريموند راجا أوناريفيلو (مدغشقر)، وجان-مارى تينو (الكاميرون) ومخرج مقيم فى سويسرا هومحمد سودانى (الجزائر)، ومن أعضاء هذه النقابة أيضًا مخرجون من خارج المنطقة الفرانكفونية، مثل زيكا لابلان ومويز نجانجورا من جمهورية الكونغو الديموقراطية. وآخرون من بين أفراد جماعة «الألفية» يعيشون فى فرنسا أيضًا، مثل عيوش، وسيساكو، ولعجيمى وعمارى. هذه المجموعة يجمعها إحساس قوى بالاتحاد. فمثلا، استعان هارون بثلاثة من رفاقه المخرجين ليساعدوه بطرق متنوعة فى فيلميه الطويلين الأولين، وهم: لابلان، و كويلو، وناكرو.

يظهر تأثير فرنسا فى تشكيل أفلام هؤلاء المخرجين جليا من تيترات جميع أفلامهم، مثل فيلم «أبونا» لهارون الذى تظهر فى عناوينه مدى اتساع التمويل المتاح لهؤلاء المخرجين المقيمين فى فرنسا. الفيلم إنتاج مشترك مع شركة سينوماد (باريس)،

وجوى جوى للإنتاج (تشاد)، بمشاركة من صندوق تمويل سينما الجنوب، و المكتب الفرنسى لدعم تنمية السينما فى الجنوب، والصندوق الأوروبى للتنمية، ومؤسسة التعاون بين الحكومات الفرانكفونية وفن السينما الفرنسى، بالإضافة إلى وزارة الدعاية والتنمية التشادية وتليفزيون تشاد، ومؤسسة هيوبرت بولز وهيئة سينيمارت آى إف إف بهولندا. كما أن وضع هؤلاء المخرجين من حيث معيشتهم فى فرنسا يضيف الكثير إلى موضوعات أفلامهم. ففيلم «فرنسا فرنسا» (٢٠٠١) مثلا لجوميس مبنى أساسا على خبرته المباشرة فى الترعرع وسط جالية المهاجرين بباريس. أما فوفانا، فبعد أن أخرج عددا من الأفلام التسجيلية، مثَّل دور البطولة فى فيلمه «تسجيل مؤقت» (٢٠٠٠)، وهو فيلم روائى معد عن تقرير عن إمكانية عودة البطل إلى غينيا بحثا عن أب مجهول، مما يؤدى إلى شعور البطل بالإحباط ويدفعه إلى الانخراط فى حياة الجريمة. وقد أخرج اثنان من مخرجى بلدان المغرب العربى اللذين يعيشان فى باريس فيلمين من «أفلام الطريق» فى عام (٢٠٠٤)، وهما أفلامهما الطويلة الأولى. يقدم هذان الفيلمان أيضا تأملات الشباب فى النمو والترعرع فى فرنسا بحيث لا يكتشفان قيم آبائهما إلا فيما بعد. أحد هذين الفيلمين هو «طنجة» من إخراج حسن لغزولى، فى هذا الفيلم يضطر الابن إلى العودة بجثمان والده إلى المغرب (التى لا يعرف عنها إلا القليل) لدفنه هناك، أما فيلم «الرحلة الطويلة» لإسماعيل فروخى (من مواليد ١٩٦٢) فهو عن شاب متفرنج وغير متدين، يصطحب والده المؤمن المتكلم بالعربية عبر الطريق البرى إلى مكة. وبالمثل، بعد أن أخرج جان اودوتان فيلمه الأول «بيجو حفل الشواء» (١٩٩٩) ناطقا بلغته الأصلية (بنين)، أخرج ثلاث دراسات عن الجالية الإفريقية فى فرنسا، حيث يعيش، مع أن الحكومة الفرنسية مولتها جميعا باعتبارها أفلاما من «بنين».

يبدو عند النظرة الأولى أن ثلاثة مخرجين يكونون جماعة نموذجية فى المنفى من النوع الذى سجله حامد نفيسى ببراعة شديدة[٤]. وكما سنرى، فإن الكثير من أفلام هؤلاء المخرجين تحمل بالتأكيد علامات المنفى والشتات وتسجل العودة لأصول مخرج الفيلم. ربما كان أبرز هذه الأفلام بهذا الخصوص فيلمًا تسجيليًا مدته

ثلاث وستون دقيقة للمخرج إدريسو مورا كابى وعنوانه الأم الملكة (٢٠٠٣)، وهو عن عودة المخرج إلى وطنه بعد أن عاش فى ألمانيا لمدة عشر سنوات، عاد بعدها لمسقط رأسه فى إقليم البورجو فى شمالى بنين. قصد المخرج فى البداية أن يكون فيلمه تكريما لوالده، الذى كان من النبلاء المحليين المعروفين باسم «الوازانجارى». لكن والد المخرج توفى قبل أن يتمكن ابنه من إخراج الفيلم، وبدلا من ذلك، اكتشف مورا كابى النساء اللاتى ما زلن موجودات حتى اليوم من النصف الأنثوى من عائلته واللاتى يجهلهن، وهن: أمه، وزوجة أبيه، وأخته. فى مجتمع البورجو التقليدى كان الصبيان ينشأون فى بيئة ذكورية بالكامل من سن خمس سنوات، وكانت البنات يرسلن إلى مكان بعيد ليعشن مع العمات أو الخالات وأولادهن، وكثيرا ما كن يعشن كخادمات فى الواقع الفعلى. كان الفيلم بالنسبة لمورا كابى اكتشافا مزدوجا. أولا، التقى المخرج بأمه التى لم يعرفها قط فى طفولته وتحدث معها، فوجدها امرأة تعيش عيشًا متواضعًا ويبدو أنها لا تهتم إلا بالمهام المنزلية التقليدية. ثم اكتشف اكتشافًا سيرياليًا، هو أن أمه انحدرت مباشرة من نسل ملك من ملوك «الوازانجارى»، فهى بهذا «سي-جويريكى»، رئيسة المراسم المتحكمة فى مهرجان «جاني» السنوى الذى يجمع شمل القبيلة كلها، والتى يجب على الجميع، رجالا ونساءً، أن يسجدوا لها.

لكن هؤلاء المخرجين الذى يعيشون فى باريس لهم ميزة لا يشاركهم فيها غيرهم من المقيمين بالمنفى، وهى أن قرارهم بأن يتأملوا الحياة فى البلدان التى ولدوا فيها من خلال السينما يتشابك بدقة مع رغبة الحكومة الفرنسية فى الحفاظ على روابطها الثقافية مع جميع مستعمراتها السابقة فى إفريقيا. ومشكلة هؤلاء المخرجين ليست المنفى بقدر ما هى احتمالات الاندماج فى البلد الأجنبى وفقدان الهوية الإفريقية. وهذا هو ما حدث لمجموعة يصعب تمييزهم عنها الآن، وهى بالذات مجموعة من اثنى عشر مخرجا أو نحو ذلك من معاصريهم من الجيل الثانى للمهاجرين، ومعظمهم من أصل جزائرى، ويعيشون فى فرنسا. حين نعود إلى ثمانينيات القرن العشرين، نجد أن المخرجين الأوائل من بين المهاجرين، مثل مهدى شريف، وعبد الكريم بهلول، ورشيد بوشارب، وهم المعروفون عموما باسم «البَرَع» beurs (مصطلح مشتق من

تبديل العامية الفرنسية لحروف كلمة العرب arabe بوضع الراء والباء مكان بعضهما البعض) قد شكلوا جماعة لها حدود واضحة. لكن بعد عشرين عاما لا يمكن اعتبار أنهم يكونون كيانًا منفصلا عن بقية السينما الفرنسية°. حقا، لقد فاز أحدهم وهو عبد اللطيف كشيشى (من مواليد ١٩٦٠ بمدينة تونس) فى عام ٢٠٠٥ بما لا يقل عن أربع جوائز «سيزار» (جوائز الأوسكار لصناعة السينما الفرنسية)، وقد فاز بها عن أحسن فيلم، وأحسن مخرج، وأحسن سيناريو، وأحسن ممثلة صاعدة واعدة، وذلك عن فيلم «الاحتيال».

فى حالة مخرجى بلدان المغرب العربى، لا يبعد المجموعتين عن بعضهما البعض إلا موارد تمويل كل منهما، بل إن النتائج حينئذ قد تكون متناقضة ومثيرة للبلبلة، كما توضح المقارنة بين نبيل عيوش ونادر مكناش. ولد مكناش فى باريس فى ١٩٦٥، لكنه عاد إلى الجزائر وهو فى الشهر الأول من عمره ونشأ وترعرع فيها. وقد كان -بنص كلماته- نتاج الجزائر المستقلة، جزائر بومدين وشاذلى، جزائر التعريب (لم يتعلم الفرنسية إلا فى التاسعة من عمره)، وجزائر الأسلمة(٦). لكنه يعتبر عموما من البَرَع، لمجرد أن تمويل أفلامه يأتى من خلال الآلية العادية للإنتاج الفرنسى القومى ذى الميزانية المنخفضة، ولأنه يستخدم اللغة الفرنسية حتى فى حالة إخراجه للفيلم فى الجزائر، كما فى فيلم تحيا الجزائر (٢٠٠٤). من جهة أخرى، ولد نبيل عيوش فى باريس لوالدين من جنسيتين مختلفتين (فرنسية ومغربى)، حيث نشأ وترعرع وله مقره الإنتاجى هناك الآن، لكنه يعرف عادة بأنه مخرج «مغربى»، لمجرد أن جميع أفلامه الطويلة قد تلقت تمويلا حكوميًا من خلال نظام المعونة الذى يديره مركز السينما المغربى CCM فى الرباط(٧).

من الأمثلة المدهشة الأخرى للخلط فيما يخص جنسية الأفلام ما حدث فى حالة المخرجة فاطمة جبلى وازانى، وهى من البَرَع، وفيلمها «فى بيت أبى» (١٩٩٧) إنتاج هولندى وقد فاز بالجائزة الأولى فى عام ١٩٩٨ فى المهرجان القومى الخامس للسينما المغربية. لقد ولدت المخرجة حقًا فى مكناس فى عام ١٩٥٩، لكنها عاشت فى هولندا منذ أن بلغت الحادية عشرة من عمرها وليس لها أدنى اتصال بأى هيئة

إنتاج مغربية. أما ما يجعل جائزتها ملحوظة فعلا أن موضوع الفيلم (الطبيعة الجنسية للأنثى) يستبعده من العرض العام فى المغرب، ، على الرغم من أنه يظهر حاليا فى القوائم الرسمية التى يصدرها مركز السينما المغربى عن الأفلام التى تنتج سنويًا فى المغرب. الفيلم يسير على نمط شكلى يمزج ما بين السيرة الذاتية، والأسلوب الروائى، والتسجيلى، لكنه إرهاص بالكثير من جوانب أفلام هارون وسيساكو (التى سنناقشها فى الفصل القادم). ونتج عن هذا النمط فى فيلم فى «بيت أبى» استكشاف مركب لمسائل العذرية، والطبيعة الجنسية، والزواج، وهى مسائل مدهشة، لكنها لا علاقة لها بتطور السينما فى المغرب.

ربما كان أكثر تشوش مذهل فيما يخص الهوية القومية لفيلم ما، هو ما يتعلق بفوز فيلم «العيش فى الجنة» المفترض أنه جزائرى بالجائزة الأولى (التانيت الذهبى) فى مهرجان قرطاج بتونس فى عام ١٩٩٨ . حقا، إن والدى المخرج بورليم جويردجو من أصل جزائرى، لكن جويردجو نفسه ولد فى فرنسا فى عام ١٩٦٥، ويحمل الجنسية الفرنسية ويعمل كاتبًا ومخرجًا فى التليفزيون الفرنسى. فيلمه «العيش فى الجنة» إنتاج فرنسي-بلجيكي-نرويجى مشترك، وهو معد عن رواية مكتوبة بالفرنسية، وشارك فى كتابة السيناريو لفيلمه كاتبان فرنسيان، ويعمل أوروبيون فى جميع مناصب الإنتاج الرئيسية للفيلم. على الرغم من أن الفيلم صور فى مدينة تونس فإن أحداثه تدور فى فرنسا، فى أحياء نانتير العشوائية فى بدايات ستينيات القرن العشرين، ويدور معظم حواره باللغة الفرنسية. يعتمد الفيلم على أحداث تاريخية حقيقية، ويحكى عن عامل مهاجر اسمه مختار، يحلم بحياة أفضل، ويجلب أسرته من الجزائر. لكن الأمور لا تمضى حسب ما يشتهى مختار. فمع أن زوجته تجد لنفسها هوية جديدة مع غيرها من النساء المهاجرات وفى قضية التحرر، فإن مختار البائس يفشل فى ذلك. قصة الفيلم قصة كئيبة تناولها المخرج بعناية وبراعة، وأعاد خلق الفترة التى يدور فيها الفيلم بشكل مقنع، واقتفى أثر تقدم الشخصيات بأسلوب تسجيلى ذى نظرة رائقة، ينتبه إلى التفاصيل، لكن يصعب اعتباره فيلمًا جزائريًا.

يوجد عامل مشترك يوحد فعليًا بين جميع السينمات -فى إطار جالية البَرَع فى

فرنسا، وفى غرب إفريقيا الفرانكفونية، وفى الجزائر المعاصرة، وفى تونس على نحو متزايد- ألا وهو اعتمادها على مبادرات الحكومة الفرنسية. يبدو أن اهتمام الحكومة الفرنسية ينصب حاليا على أن تكفل الإنتاج الإفريقى من أفلام «البرستيج» التى يمكن أن تعرض فى المهرجانات الأوروبية، وحبذا لو كان فى مهرجان كان، وأن تعرض عرضًا عامًا ناجحًا فى واحد أو اثنين من دور عرض الأفلام الفنية. يوجد أيضا جهد واع جدا لجعل المعونة الفرنسية للأفلام شاملة للجميع. يصعب أن يكون من المصادفات أن المعونة قد منحت طوال السنوات الأربع التى وجد فيها المكتب الفرنسى لدعم تنمية السينما فى الجنوب لمخرجين من ما يزيد على ستين بلدًا فى آسيا، وإفريقيا وأمريكا اللاتينية. من حيث ما يخص إفريقيا، منحت المساعدات لمخرج واحد على الأقل من أحد عشر بلدًا مستقلا نشأت بسبب انهيار المستعمرات الفرنسية العملاقة السابقة فى غرب إفريقيا الفرنسى وإفريقيا الاستوائية الفرنسية، علاوة على مخرجى الجزائر، والمغرب وتونس. كما منح التمويل لمخرجين من المستعمرات البرتغالية السابقة فى أنجولا، والرأس الأخضر، وموزمبيق، وغينيا بيساو؛ ومنحت أيضا لمخرجين من مصر، وإثيوبيا، وبوروندى، وجمهورية الكونغو الديموقراطية (زائير سابقا) ومدغشقر، ولمخرجين من جنوب إفريقيا، وناميبيا، وزيمبابوى. ولاشك أن هيئة التمويل الفرنسية الجديدة، صندوق الصور الإفريقية، التى أنشئت فى ١ يناير ٢٠٠٤ ستأخذ بسياسة مماثلة.

الأفلام

لم تظهر فى بدايات تسعينيات القرن العشرين الفكرة الخلافية عن أن مخرجى الجيل الأول من الأفارقة الذين ولدوا بعد الاستقلال سينشئون أساسًا سينما فى المنفى، حين ظهر أول أفراد هذه الجماعة على الساحة. أول من أنجز فتحا منهم هو مالك لاخضر حمينة (من مواليد ١٩٦٢) فى الجزائر، وإيمان مصباحى فى المغرب، وقد تمتع كلاهما بوضع ممتاز من حيث إن والديهما كانا مخرجين سينمائيين راسخين فى حد ذاتهما. أخرج مالك لاخضر حمينة فيلم «الخريف- أكتوبر» فى

الجزائر (١٩٩٢) ولعب فيه دور البطولة بعد عودته من الولايات المتحدة الأمريكية حيث درس السينما هناك. جمع المخرج فى هذا الفيلم فريقا من أكثر المساعدين التقنيين خبرة فى الجزائر، كان الكثير منهم قد عملوا مع والده. يقدم الفيلم نظرة درامية قوية على تجربة عائلة حوصرت فى الاضطرابات والمظاهرات التى حدثت فى ٥ أكتوبر ١٩٨٨. كان مالك لاخضر حمينة وهو فى الثلاثين من عمره أصغر المخرجين النشطين فى بلدان المغرب العربى سنًا، بل كان أصغر سنًا بكثير من المخرجين العاملين حينئذ فى هذه البلدان. لكن على الرغم من الاستقبال الحسن الذى لاقاه الفيلم، لم يخرج مالك لاخضر حمينة فيلما ثانيًا لمدة حوالى خمسة عشر عاما بعد فيلمه الأول. أما إيمان مصباحى فقد ظهرت -مثلما ظهر مالك لاخضر حمينة- كممثلة طفلة فى بعض أفلام والدها المبكرة، لكن فيلمها الأول لم يحظ بنفس القدر من النجاح كفيلم مالك لاخضر حمينة. أخرجت إيمان مصباحى فيلمها الأول بعد أن أتمت دراستها فى معهد السينما بالقاهرة، وبعد أن أخرجت فيلمين تسجيليين قصيرين. فيلم إيمان مصباحى عنوانه «أغنية مهاجر»، وهو عن سيناريو لوالدها، وقد بدأت تصويره فى عام ١٩٩٤. لكن إيمان مصباحى هجرت مشروعها لمدة خمس سنوات، عملت خلالها بإخراج أفلام تليفزيونية للتليفزيون المغربى. ثم بدأت إيمان مصباحى تصوير مشاهد جديدة من فيلمها فى عام ١٩٩٩ وأعادت مونتاجه، لكن الفيلم لم يعرض عرضًا عامًا فى المغرب إلا فى عام ٢٠٠٢، بعنوان جديد هو «جنة الفقراء».

وقد اتبعت أفلام مخرجى الألفية الجديدة عمومًا اتجاهًا أو آخر من الاتجاهات السائدة التى وضحنا معالمها فى الفصول الأربعة السابقة، مع تنويعات مهمة من فيلم لآخر. من جهة، استمر اتجاه الأفلام الواقعية التى تسجل مشكلات المجتمعات فيما بعد الاستقلال والتى تميزت بها السينما الإفريقية منذ نشأتها، والتى ناقشناها فى الفصلين الخامس والسادس. من بين الشخصيات المهمة التى جددت الدفعة الواقعية، مخرجين من بلدين إفريقيين يقعان جنوب الصحراء الكبرى ولا يملكان تراثًا سينمائيًا قويًا، المخرجون هم: إيفانجا إيمونجا (من مواليد ١٩٦٧) من

الجابون، وعيسى سيرجى كويلو من تشاد، ومعهما ريجينا فانتا ناكرو من بوركينا فاسو، والمخرج التونسى نوفل صهيب-عتابة، ومخرجو المغرب نبيل عيوش، ومحمد عسلى، وياسمين قصرى.

أخرج إيفانجا إيمونجا فيلمه الطويل الأول «المال/ دولى» (٢٠٠٠) بعد أن أخرج ستة أفلام قصيرة، وقد فاز فيلمه الطويل الأول بجائزة التانيت الذهبى من مهرجان قرطاج السينمائى بتونس فى عام ٢٠٠٠. و على الرغم من أن هذا الفيلم كان أول فيلم يظهر من الجابون فى اثنين وعشرين عاما، فإن بينه وبين مخرجى السبعينيات المخضرمين روابط، من حيث إن فيليب مورى شارك فى كتابة السيناريو له كما شارك تشارلز مينسا فى إنتاجه. وقد دار حوار الفيلم باللغة الفرنسية، كما كان عليه الحال فى سبعينيات القرن العشرين. فيلم «المال« دراسة ساحرة تقدم صورة مفعمة بالحيوية لمجموعة من الأطفال يعيشون فى معظم الأحيان فى شوارع ليبرفيل، عاصمة البلاد. ينخرط هؤلاء الأطفال فى جرائم صغيرة، مثل سرقة جهاز راديو، أو إطارات سيارة أو بطاريتها، إلا أنهم جميعا لديهم أحلامهم الخاصة، بل إنهم يمارسون طقسًا وثنيًا ليضمنوا نجاحهم. يوجد فى الفيلم الإحساس الحقيقى للممثلين الصغار الذين يمثلون حياتهم، وقد كانت لقاءاتهم التى تتم فى الشارع لقاءات عفوية مقنعة جدًا (مثلما حين قابلوا واعظا به مس خفيف من جنون يعظ عن يوم القيامة). قائد العصابة هو بيبى لى، وهو يريد أن يصبح نجمًا من نجوم موسيقى الراب (وغناؤه يدخلنا إلى الفيلم ويخرجنا منه)، أما آكسون، فطموحه الحقيقى أن ينجح كملاكم، وجوكر يحلم بأن يصير قبطانًا بحريًا. الشخصية المحورية موجلر لديه مشكلات أعمق. فقد هجر والده والدته، وهى مريضة وبحاجة لعلاج كثير التكاليف. فيضع موجلر تصورًا لخطة جريئة لمهاجمة وسرقة أحدث صرعات ليبرفيل، ألا وهى لعبة اليانصيب عن طريق خربشة البطاقات المعروفة باسم دولى، والتى تعد الرابح بمليون فرانك كاميرونى. لم يكن هناك مناص من أن يفشل الهجوم، وقتل بيبى لى، وعلى أى حال، كانت أم موجلر قد ماتت. لكن الفيلم يحول اتجاهه فى مشاهده الأخيرة، فلا تعاقب السلطات من هاجموا كشك اليانصيب، ويتضح أن بيبى لى لم يمت بعد كل هذا، وما زال قادرًا

على قيادة رفاقه فى نمرة من نمر موسيقى الراب التى تستمر على شريط الصوت مصاحبة لنزول العناوين النهائية للفيلم، بينما يستعد الأولاد للذهاب فى رحلة مع صديقهم «العم» شارلى.

أما فيلم «دار السلام» (٢٠٠٠) لمخرجه عيسى سيرجى كويلو فهو أحد الأفلام الإفريقية الحديثة النادرة التى تواجه الحروب التى خربت القارة منذ الاستقلال. عمل كويلو مصورا للأفلام التسجيلية فى التليفزيون الفرنسى وأخرج عدة أفلام قصيرة قبل أن يبدأ العمل فى فيلمه الطويل الأول، الذى تدور أحداثه فى بلد إفريقى متخيل. يبدأ فيلم «دار السلام» بعرض تأثير المعاملة الخشنة للفرق الحكومية التى تفرض جمع الضرائب و «القرض الوطنى» على الفلاحين الفقراء. يرغم الفلاحون على الخروج من بيوتهم والهرب فى مشهد يملؤه الاغتصاب، والتعذيب، والعنف. ينتهى الأمر بصديقين، هما دجيمى وكونى إلى معسكر من معسكرات التدريب يديره متمردو حركة الجبهة الثورية للجيش الشعبى FRAP. وبعد أن يتدرب الصديقان لمدة يومين فقط، يبدآن العمل، لكن الجبهة الثورية للجيش الشعبى سرعان ما تمنى بهزيمة نكراء تؤدى لانشقاق فى صفوفها وتفصل الصديقين عن بعضهما البعض. تحدث مواجهة نهائية بين الاثنين توضح تناقضات الحرب الأهلية المؤدية للانشقاق، والتى تمزق كل شيء، حتى الروابط الوثيقة بين الأصدقاء. ينتهى الفيلم بدجيمى الجريح وهو يقابل أطيافًا من الماضى، وهو يعرج فى طرقات قريته القديمة. لا توجد بطولات زائفة فى الفيلم، ويوضح كويلو بجلاء شديد نواحى القصور الإيديولوجية ونقص الموارد لدى المتمردين، كما يوضح تشوشات المعارك الفعلية. لكن أسلوبه القائم على الملاحظة، والذى قد ترجع جذوره إلى عمله السابق فى الأفلام التسجيلية، يحافظ على إبعادنا بمسافة عن شخصياته. كما أن كويلو مقتنع بأن «السينما يجب أن تطرح أسئلة لا أن تقدم إجابات»(٨)، لذا يخلو فيلمه من العاطفة المشبوبة التى وضعها ميد هوندو فى أفلامه التى أخرجها فى سبعينيات القرن العشرين كدراسات عن متمردى البوليساريو. لكن فيلم «دار السلام» يظل دراسة مخلصة وجادة لجانب مهم من جوانب إفريقيا المعاصرة.

يوجد فيلم آخر تدور أحداثه أيضا فى بلد إفريقى متخيل ويواجه أيضا مأساة الحرب الأهلية التى نشبت بسبب أهوال العداوات الإثنية هو فيلم «ليلة الحقيقة» (٢٠٠٤) من إخراج ريحينا فانتا ناكرو، وهو فيلم حظى بالكثير من المديح. حققت المخرجة شهرة عالمية بفضل أفلام قصيرة أخرجتها وتناولت فيها ببراعة قضايا جادة بأسلوب مرح ولمسة من خفة الظل، لكن نغمة فيلمها الطويل الأول كئيبة بلا هوادة، تؤدى إلى ذروة من الرعب الذى يكاد المرء يعجز عن مشاهدته. شاركت المخرجة فى كتابة سيناريو فيلمها مع مارك جارتون، وقالت إنها كانت تريد أن تبدع دراما «شكسبيرية»[٩]. يركز الفيلم أساسا على عائلتين، إحداهما مكونة من الرئيس ميوسونى وزوجته إدنا، والأخرى من الكولونيل قائد المتمردين ذى الشخصية الجذابة وزوجته سومارى. بل أن فى الفيلم نوعا من «مهرج البلاط الملكي»، فى شكل الجندى السابق توموتو (وهو شخصية غريبة ، من حيث إنه ليس العبيط الحكيم المألوف، بل هو تجسيد فعال للكراهية العنصرية)، وفيه شخصية تشبه كاساندرا، هى فاتو، التى تتنبأ بالعواقب وتحمل المغزى النهائى للفيلم الرامى إلى الصلح.

الحدث مضغوط فى ساعات قلائل، حيث يدعو الكولونيل الجماعتين المتعاديتين للاجتماع معا لمحاولة خلق سلام بعد عشر سنوات من الحرب الأهلية. يسهل على المشاهد إدراك ما فى هذه المحاولة لصنع السلام من غرابة واضحة، حيث إن على كل زوجين أن يأكلا الطبق الذى اختص الزوجان الآخران بطهوه (والطبقان بالترتيب هما الديدان والثعابين). يجيد الفيلم أيضا نقل التوترات الحقيقية التى تشكل خلفية النزاع بين مجموعتى الجنود اللتين تطاردهما ذكرى أمواتهما، وقبل كل شيء، توجد المشاهد المذهلة للأطفال جرحى الحرب التى تتكون منها قصص صغيرة عن أنواع التشويه المرعبة التى أنزلت بهم. أما الشخصيتان الرئيسيتان فأقل إقناعًا، وهما شخصيتا الكولونيل وإدنا زوجة الرئيس، فقد صورهما الفيلم كشخصيات فردية تراجيدية تعتورها الكثير من العيوب. فالكولونيل يطارده حادث واحد منذ سنوات الحرب، هو حادث مذبحة قتل فيها بنفسه طفلا ومثل بجثته، وإدنا، التى كان هذا الطفل ابنها، لا تحركها إلا أفكار الانتقام الدموى. وبينما يسعى الكولونيل للحصول

على العفو عن جريمته، لا تقدم إدنا إلا الانتقام، إذ تغرى الكتائب التى يتبعها زوجها باقتناص الكولونيل، وشيه بعد ذلك على شواية تدور على نار موقدة فى الهواء الطلق (وهو المصير الذى تخبرنا المخرجة أن خالها قد لاقاه). إن فيلم «ليلة الحقيقة» فيلم صادق مشبوب العاطفة، لكنه ربما كان مفرطًا فى الطموح. السيناريو والإخراج فيهما إفراط فى اللمسة المسرحية الصريحة، والتمثيل لم يتمكن من الوصول إلى القوة اللازمة لكى يفهم المشاهد هذه القصص الشخصية الخارجة عن المعتاد، التى أحيطت فيها جميع أهوال الكراهية الإثنية بجدران عازلة قصدا. لكن على الرغم من أن فيلم ليلة الحقيقة تعتوره بعض العيوب بشكل ما، فإنه يوشك أن يكون فيلمًا شجاعًا وفى محله، يذكرنا بأن الجيل الجديد من المخرجات الإفريقيات لديهن طموح حقيقى ولم يعدن يرحبن بمجرد تسجيل القهر المنزلى للنساء.

ونأتى إلى نبيل عيوش، الذى أخرج حتى اليوم ثلاثة أفلام مختلفة بشدة عن بعضها البعض. الفيلمان الأول والثالث أفلام إثارة على نسق أفلام هوليود (الفيلم الثالث له أسلوب غربى صريح من حيث مشاهد الجنس مما أثار مشكلات بينه وبين الرقابة فى المغرب). لكن فيلمه الثانى «على زووا» (١٩٩٩) مختلف بشدة، فهو دراسة أكثر قتامة لثلاثة من أطفال الشوارع بالدار البيضاء، تذكرنا بكل من الواقعية الإيطالية الجديدة وبفيلم «المنسيون» للوى بونويل. أعد الفيلم عن بحث طويل، وله بنية درامية صممت بعناية تدور حول الجهود التى يبذلها الصبية الثلاثة للإعداد لجنازة فخمة لقائد عصابتهم الصغيرة (وهو على زووا الذى يظهر اسمه عنوانًا للفيلم). وقد أولى المخرج التمثيل نفس العناية التى أولاها لبنية الفيلم، فكان أداء الأيتام الذين لعبوا الأدوار الرئيسية طبيعيا، يوازنه أداء الممثلين المحترفين الذين مثلوا أدوار الراشدين. شاركت فى كتابة السيناريو كاتبة السيناريو الفرنسية ناتالى سوجيون، وأعد الكاتب الدرامى يوسف فضل الحوار باللغة العربية. يعرض الفيلم محنة الأطفال وضعفهم (عجزهم التام عن التوقف عن السرقة أو استنشاق الكُلَة مثلا) وخلو حياتهم من الأمل، وإذ ذاك يجسد عيوش آمالهم وأحلامهم بالإضافة إلى كآبة العالم المحيط بهم، وينتهى الفيلم كما انتهى فيلم دولى، برحلة فى قارب إلى مستقبل يأمل الأطفال

أن يكون أفضل. الفيلم لا يضفى أبدا صبغة رومانسية على محنة هؤلاء الأطفال، لكن عيوش أنشأ منها حكاية درامية مؤثرة صارت ثانى أكثر أفلام المغرب شعبية فى تاريخ شباك تذاكر السينما المغربية كله وفاز الفيلم بالجائزة الكبرى (حصان اليننجا) فى مهرجان واجادوجو للسينما الإفريقية فى عام ٢٠٠١[١٠].

من الأفلام الأخرى التى تتردد فيها أصداء الواقعية الجديدة الفيلم الطويل الأول لمحمد عسلى، وعنوانه «فى الدار البيضاء الملائكة لا تطير» (٢٠٠٤). وهذا أمر لا يدهشنا، حيث إن المخرج تلقى تدريبه فى إيطاليا وعمل بعد ذلك هناك، والكثير من طاقم فيلمه إيطاليون. يتتبع الفيلم جانبًا آخر من جوانب الفقر فى الدار البيضاء، فهو يحكى عن ثلاثة من البربر يعملون جرسونات، ويتعرضون للاستغلال ويعيشون فى فقر تحت رحمة صاحب المطعم. محور الفيلم القصة المأساوية لسعيد الذى لا يتمكن من الوجود مع زوجته وهى تضع طفلهما الثانى، لكنه يضطر لمشاهدتها وهى تموت فى الطريق إلى المستشفى. تتوازى مع قصة سعيد القصة الكوميدية لصديقه إسماعيل المهووس بحذاء يكلفه مرتب شهر أو أكثر (ويوجد مشهد رائع وهو يرتدى الحذاء للمرة الأولى كما لو كان يمارس طقسا دينيا). والقصة الثالثة والأقل تطورا هى قصة عثمان، وهو فارس بربرى يركب حصانه فى شوارع الدار البيضاء، ليجمح به الحصان ويلقيه عن ظهره (وهذا المشهد من أروع مشاهد الفيلم). وتنتهى القصص الثلاثة جميعها بالهزيمة، لكن عسلى يبدى تعاطفًا شديدًا مع حياة أبطاله ويحلم بقصصهم وينسج خيوطها معا بأسلوب جميل عن طريق معالجته الحساسة لشريط الصوت. وقد فاز هذا الفيلم بالجائزة الكبرى (التانيت الذهبى) فى مهرجان قرطاج بتونس فى عام ٢٠٠٤.

أما ياسمين قصرى، فبعد أن أخرجت فيلم «حين يبكى الرجال» (١٩٩٩)، وهو فيلم تسجيلى عن العمال المغاربة فى أوروبا لقى قبولا حسنًا، حولت انتباهها إلى النساء اللاتى يتركهن الرجال خلفهم فى أرياف المغرب، فأخرجت عنهن فيلمها الروائى الطويل الأول «الطفل النائم» (٢٠٠٤) (يشير العنوان إلى الاعتقاد الشعبى بأن الطفل الذى لم يولد بعد يمكن أن «يحفظ فى حالة نوم»، أى يمكن تأجيل

قدومه حتى يعود الزوج). هذا الفيلم فيلم متحفظ، يصور امرأتين أميتين مترددتين، مستسلمتين إلى حد بعيد إلى وضعهما الذى تدنى بسبب غياب زوجيهما. تهجر حليمة أطفالها وتعود لوالديها بعد أن حامت حولها الشكوك واتهمها أصهارها اتهاما خاطئا بالاتصال برجل آخر وضربوها. أما زينب فتصمد، لكنها تفقد الأمل فى النهاية وترمى العمل السحرى الذى اعتقدت أنه سيجعلها تعيد إيقاظ الطفل الذى حملت به فى ليلة زفافها. ويوجد فيلم آخر عبارة عن دراسة واقعية عن العلاقات الشخصية الصعبة، تجرى أحداثه هذه المرة فى فضاء حضرى محدود، وهو الفيلم الطويل الأول للمخرج التونسى نوفل صهيب-عتابة، وعنوانه «الكتبية» (٢٠٠٢). يسجل هذا الفيلم الصعوبات التى يجدها طارق، بائع الكتب، فى حياته الزوجية، مع زوجته ليلى الأقوى منه، التى تطمح للعمل بالغناء. يجتمع شمل الزوجين مرة أخرى فى النهاية، لكن أم طارق الأرملة ومساعده جميل الأصغر منها بكثير ينجذبان إلى بعضهما البعض، إلا أن الضغوط الاجتماعية تبعدهما عن بعضهما. هذه قصة عن الالتزامات الواقعية لكن مع مشاعر مكبوتة بدرجة عالية، يحكيها المخرج باهتمام.

المدخل الإفريقى البديل، الذى سُجِّل تاريخه فى الفصلين السابع والثامن، وجد صدى أقوى بين مخرجى ما بعد الألفية الجديدة. من المخرجين الذين حاولوا فتح موضوعات جديدة للسينما الإفريقية كما حاولوا استكشاف طرق جديدة لتشكيل الفيلم أسلوبيًا المخرج محمد كامارا، وهو مثل بقية مخرجى غينيا يستخدم الحوار باللغة الفرنسية فى أفلامه. بعد أن أخرج كامارا فيلمين قصيرين يستكشف بهما موضوعات خلافية مثيرة للجدل الشديد -زنا المحارم بين الأم والابن فى فيلم «دينكو» (١١٩٢)، وانتحار الأطفال فى فيلم «مينكا» (١٩٩٤)- واجه كامارا موضوع المثلية الجنسية وجها لوجه فى فيلمه الطويل «داكان (١٩٩٧). يبدأ هذا الفيلم بمشهد مستفز صنع قصدًا لشابين يتبادلان القبلات المشبوبة فى سيارة، ويتابع حياة البطلين وهما يحاولان تغيير حياتهما تحت ضغط والديهما. يخضع مانجا (وهو دور كتبه كامارا فى البداية ليمثله بنفسه) لحكيم مداو تقليدى يفشل فى «علاجه» ويشرع فى علاقة مع فتاة بيضاء. ويتشاجر صديقه سورى مع والده الذى يتنصت عليه (يلعب

كامارا دور هذا الوالد)، ويتزوج وينجب ابنًا. لكننا نرى الشابين فى نهاية الفيلم وهما فى سيارة يقودانها متجهين نحو مستقبل مجهول. تعامل كامارا مع شخصياته بطريقة شكلانية عن قصد، مستخدمًا حوارًا مفهومًا صراحة، ونمطيًا، مع مشاهد وأحداث متوازية قصدًا، وبعض الصور البصرية المؤلفة بعناية شديدة. لا يوجد مكان فى هذا الفيلم لردود فعل غريزية، وهذا الاختيار الأسلوبى يمنع اندماج المشاهدين بشكل واقعى فى حياة الشخصيات التى تتكشف أمامهم، أو أن يروها كمصيرهم (وهو المعنى الحرفى لعنوان الفيلم).

أما المخرج الذى وضع فعلا النمط الذى سيتبعه معظم المخرجين الجدد فى أفلامهم التجريبية -والذى اختفى عن الأنظار مؤخرًا- فهو المخرج الكاميرونى جان-بيير بيكولـو (من مواليد ١٩٦٦)، الذى درس العمل بالإنتاج والمونتاج التليفزيونى فى المعهد الوطنى الفرنسى للوسائل السمعية والبصرية وأقام فى باريس لعدة سنوات. بيكولو مؤلف ومخرج فيلمين طويلين لا يمكن تصنيفهما، هما: «حى موتسارت»، الذى أخرجه فى عام ١٩٩٢ حين كان فى السادسة والعشرين من عمره، و«حبكة أرسطو» (١٩٩٦)، كما أخرج فيلم «قواعد النحو الخاصة بالجدة» (فى ١٩٩٦ أيضا)، وهو فيلم تسجيلى قصير عن المخرج الإفريقى جبريل ديوب مامبتى الذى يكن له بيكولو أشد الإعجاب. يرسى بيكولو نمط العمل منذ المشهد الافتتاحى لفيلم «حى موتسارت» حين تقدم الشخصيات نفسها، بأسماء الشهرة، مباشرة للكاميرا ويقدم صوت بيكولو الآتى من خارج الكادر العنصر الأساسى للسحر: إذ تحول الساحرة المحلية التلميذة التى تسمى نفسها «رئيس الحي» إلى رجل اسمه «ماى جي»، بحيث يمكنها أن تستمتع «بأفضل حياة ممكنة»، حياة المرأة التى تعيش فى جسد رجل. يستمر الفيلم على نفس المنوال بتقديم مغامرات الساحرة وهى فى هيئة رجل اسمه بانكا، والتى يمكنها أن تجعل قضيب أى رجل يختفى فجأة بمجرد أن تصافحه (ما عدا قضيب قائد الشرطة ماد دوج، الذى «يعيِّنه [أى أن قائد الشرطة يعيِّن الرجل الذى هو الساحرة]» فى وظيفة غفير). يسير الفيلم فى معظم الأحيان كدراسة فكاهية للحياة الحضرية فى ياوندى، مع التركيز بشكل خاص على المشكلات

الجنسية لحياة الحضر، مثل الصعوبات التى يجدها قائد الشرطة مع زوجتيه، ومأزق صاحب الدكان جود آز ديد (الذى صافح الساحرة)، والعاطفة المشبوبة التى تتميز بها ساترداى، الابنة المتحررة لقائد الشرطة، تجاه الرجل الغريب ماى جي(*). يبدو أن فى هذا الفيلم الكثير من السيرة الذاتية لمخرجه (فقد ولد بيكولو فى يواندى وكان والده قائدًا للشرطة متعدد الزوجات)[11]. الفيلم بأكمله مصور بأسلوب مفكك يذكرنا بالتجربة المبكرة لبيكولو فى إخراج أغنيات البوب المصورة بالفيديو وبتأثره بسبايك لى (خاصة فى التعامل مع الحوار)، وبجان-لوك جودار (فى استخدامه للصور الثابتة والرسائل المكتوبة بخط اليد، والمشهد المكون من شاشة بيضاء، وتوجيه الحوار للكاميرا مباشرة). والفيلم ككل فيه الكثير من الإشارات إلى مرجعيات معاصرة (إلى مايكل جاكسون ودينزل واشنطن، وإلى «الأميرة ديانا»، والأميرة كارولين على سبيل المثال)، وموسيقى البوب شديدة الحيوية على شريط الصوت. لكن نهاية الفيلم تقليدية بشكل مخيب للآمال، حيث تستعيد «رئيس الحى» هويتها كتلميذة، وتخرج بخلاصة مفادها أنها بعد مغامرتها لابد قبل أن تخرج مع ولد أن يثبت لها أنه يحبها وأنها هى الحب الحقيقى فى حياته.

الفيلم الثانى لبيكولو عنوانه «حبكة أرسطو»، وهو يتبع نفس النمط، حيث يستمر التعليق بصوت المخرج الآتى من خارج الكادر (باللغة الإنجليزية هذه المرة)، مع حكى مفتت للقصة، يكون غير مترابط أحيانًا. يمتزج هنا الكلام (مع الكثير من الشتائم) بالفعل والمحاكاة الساخرة (خاصة لأفلام العصابات ورعاة البقر)، مع مشاهد من الواضح أنها مرتجلة وأسلوب ملئ بالقطعات المفاجئة والتحولات غير المتوقعة. إحدى الشخصيات المركزية فى هذا الفيلم لرجل شرطة ذى رتبة عالية (كما هو الحال فى فيلم «حى موتسارت») أفعاله وكلماته مضحكة (لقد كلف بمهمة

(*) أسماء الشخصيات فى هذا الفيلم لها دلالات باللغة الإنجليزية. فالتلميذة تتحول لرجل اسمه ماى جى MyGuy بمعنى الشاب الذى يخصنى (أو كما نقول بالمصرية «الواد بتاعي»)؛ وقائد الشرطة اسمه ماد دوج Mad Dog بمعنى «كلب مسعور»؛ وصاحب الدكان الذى يختفى قضيبه اسمه جود آز ديد Good-as-Dead بمعنى «مثله مثل الميت»؛ وابنة قائد الشرطة المتحررة اسمها ساترداى Saturday بمعنى يوم السبت. (المترجمة).

اكتشاف كيف أن الناس الذين يموتون فى فيلم من الأفلام يمكن أن نراهم أحياء وفى أحسن حال فى الفيلم التالى). السينما نفسها هى موضوع الفيلم هذه المرة، ويبدأ الفيلم بشخصيتين متعارضتين مكبلتين بسلاسل تربطهما برجل الشرطة، هما المخرج السينمائى، الذى يشار إليه بنطق كلمة سينياست [أى سينمائي] بشكل مختلف لتصير سيلى آس [أى حمار سخيف]، وإيسومبا ترنبيه (أو إى تى)، ورجل العصابة الذى يسمى نفسه سينما، لأنه شاهد ١٠٠٠٠ فيلم، قليل منها أفلام إفريقية لأن «الأفلام الإفريقية نفايات(*)». يحمل سينما بطاقات هوية مزيفة تحمل أسماء مخرجين أفارقة مشهورين -ديوب مامبتى، وكابور، وليونيل نجاكانى، وسيمبين، وهوندو، وسيسى، وهايلى جريما، وكوا آنسا- لكن مزاجه يفضل أفلام العنف الأمريكية، وقد اتخذ جميع أفراد عصابته لأنفسهم أسماء أبطال هذه الأفلام: فان دام، وشوارزينجر، وبروس لى، ونيكيتا، وهلمجرا. ويفكر بيكولو على شريط الصوت فى السبب الذى جعل معهد الفيلم البريطانى يختاره لإخراج فيلم ضمن سلسلة الأفلام التى أنتجها احتفالا بمرور مائة عام على اختراع السينما (وقد اختاروه مع سكورسيزى، وجودار، وبرتولوتشى)، ويتأمل فى كتاب فن الشعر لأرسطو، ويقتبس قول جده ('المخرج السينمائى شخص خارج على القانون ضعيف الشخصية إلى حد يعجزه عن أن يصير رجل عصابة')، ويسأل أسئلة من جميع الأنواع. الحدث -على ضعفه- يشمل طرد إى تى لعصابة سينما من دار العرض المسماة سينما آفريكا [أى سينما إفريقيا] التى يتخذونها مقرا لهم ويعيد تسميتها باسم هريتاج سينما [أى سينما التراث]. ردًا على ذلك، يسرق أفراد العصابة آلة العرض السينمائى ومخزون الأفلام الموجود بالسينما، ويرتجلون سينما، اسمها نيو آفريكا [إفريقيا الجديدة]، ليكتشفوا أن ما لديهم من الأفلام أفلام إفريقية من التى يسخرون منها، لكنهم يكتشفون أنها أفلام ساحرة بشكل غريب. وتحدث محاكاة ساخرة لإطلاق الرصاص يقتل فيها إى تى، ثم يبعثه المخرج حيًا، ثم عودة للمشهد الافتتاحى للفيلم. ينتهى فيلم «حبكة أرسطو» نهاية غامضة وملغزة بسلسلة من المشاهد المفككة عن الموت والبعث، وتنزل العناوين النهائية على صوت أغنية تخبرنا أن نتذكر أن الفيلم ليس إلا فيلمًا.

(*) بالإنجليزية shit ، أى أنها مثيرة للاشمئزاز كالبراز. (المترجمة)

قال بيكولو عن نهجه إن «كل فيلم يجب أن يقدم تعريفًا للسينما، وإلا لن أتعلم شيئا ولن أهتم. إنه يشبه المغامرة، وتعريفى للسينما متغير»[١٢]. يالها من خسارة كبرى للسينما الإفريقية أن بيكولو بعد أن أخرج فيلمين لا شبيه لهما فى تاريخ سينما القارة الإفريقية، لم يعد قادرًا على الاستمرار فى استكشافه لوسيط السينما. يصف جوناثان هاينس بيكولو عن جدارة بأنه «غوريلا ماكرة وخرقاء تتجول فى مشهد وسائل الإعلام ما بعد الحديثة المصطبغة بالعولمة»[١٣] وقد فتح عمله بالتأكيد طريقًا جديدًا لهارون وسيساكو وكوياتيه ليصنعوا أفلاما ناجحة تفوز بالجوائز، سنناقشها فى الفصول التالية.

أفلام بيكولو فيها الكثير من الجنون الذى يحمل عقيدة حقة. لكن التصوير الفعلى للجنون فى سينما بلدان المغرب العربى كان أقل نجاحًا. فمثلا، فيلم «خورم»ا (٢٠٠٢) للمخرج التونسى جيلانى سعدى دراسة غير متوازنة لعبيط القرية. نتسلى فى بداية الفيلم بسلوك خورما الغريب، ثم نضحك بعد ذلك على المتاعب التى يعانيها من يواجههم خورما عندما يكتسب قليلا من السلطة. لكن تحوله فى النهاية على أيدى أهل القرية إلى شخصية تتعرض للتعذيب تشبه شخصية المسيح يقرع نغمة متنافرة. من الأفلام الأخرى ذات الطموح الكبــير فــيلم «العيون الجافة» (٢٠٠٣) للمخرجة المغربية نرجس النجار، الذى تخبرنا مخرجته أنه بدأ كفكرة لفيلم تسجيلى عن الدعارة فى الأرياف. لكننا لا نجد شواهد كثيرة على هذا فى الفيلم الفعلى، وهو ميلودراما رمزية تستغرق ساعتين، بطىء جدًا جدًا، مصور تصويرًا فخمًا. يبدأ فيلم «العيون الجافة» بعودة مينا إلى قريتها، وهى امرأة قضت ما يزيد على خمسة وعشرين عاما فى السجن. القرية الآن لا يعيش فيها غير النساء اللاتى يعلن أنفسهن وأمهاتهن فى قريتهن الجبلية العالية عن طريق ممارسة الدعارة، مع قتل جميع أطفالهن عند ميلادهم بشكل نظامى، وإضافة علم أحمر إلى جبانة قريبة يسمونها «جبانة العذرية» كلما أدركت فتاة جديدة سن البلوغ واتخذت مهنة بنات قريتها. تحدث مواجهتان أوليتان واعدتان بين مينا وهالة، ابنتها القوية التى لا تتعرف عليها، وبين هالة وفهد، السجان الذى تحول إلى سائق أتوبيس تستقله مينا فى طريق عودتها لقريتها. لكن

الفيلم يبدأ فى فقد اتجاهه حين يرتدى فهد زى شارلى شابلن ليسلى النساء. وحين لا يفعل فهد شيئًا لمنع الطفلة زيندا من التحول إلى عاهرة، يرتدى وهو يبكى زيًا نسائيًا، مكتملا بزينة العينين وطلاء الشفتين بأحمر الشفاه بطريقة غير دقيقة، كنوع من الاعتراف الرمزى بآلام العاهرات، مما يجعله ينخرط أيضا فى الرقص والصراخ وهو عار على قمة جبل تغطيها الثلوج. وبعد هذا الانفجار الطنان الذى لم توفق المخرجة فى استلهامه، يعود الفيلم إلى مظهر تافه من مظاهر الواقع ببقاء مينا فى قريتها لتعليم فتيات القرية النسيج ويقود فهد سيارته عائدًا إلى المجهول مع هالة وزيندا.

الخلاصة

كما نرى مما سبق، وكما سيتضح فى الفصول التالية التى تتناول مخرجين بعينهم، حافظ الجيل الجديد من مخرجى السينما الفرانكوفونيين إلى حد بعيد على السبل التى فتحها لهم سابقوهم، على الرغم من أن المجتمعات الإفريقية شهدت تحولات هائلة عبر السنوات الأربعين الماضية. وهذا شيء مثير للإعجاب بعدة طرق، حيث إن الأمر هو ما يذهب إليه ميلان كونديرا فى نقاش كرس معظمه للموسيقى والرواية، فقال:

> لا يمكن أن تولد الأعمال الفنية العظيمة إلا فى إطار تاريخ الفن الخاص بها وباعتبارها أعمالا مشاركة فى ذلك التاريخ. لا يمكننا أن نرى ما الجديد وما المكرر، وما الاكتشاف وما المحاكاة إلا فى إطار من التاريخ؛ بعبارة أخرى، لا يمكن لعمل فنى أن يوجد كقيمة يمكن الكشف عنها والحكم عليها إلا فى إطار التاريخ[١٤].

تتزايد السيرة الذاتية فى أفلام الجيل الأحدث سنًا من المخرجين، التى تستكشف القضايا المباشرة للمنفى والهوية وتحقق تقدمًا مجددًا فى بنية القصة، وفى خلق ما قالت عنه إليزابيث ليكوريه «فن ما لا يقال، فن الدوران فى مدار يتخذ شكل قطع ناقص، فـن نـزع السرد الكلاسيكى عن موضعه»[١٥]. يرجع هذا جزئيًا إلى خلو بال المخرجين الجدد من الهموم السياسية والاجتماعية التى كانت فى شدة الأهمية لمن سبقوهم من المخرجين (ولنفكر فى التباين بين المخرجين الموريتانيين ميد هوندو

وعبد الرحمن سيساكو)، لهذا فقد أظهروا، كما يقول طاهر شيخاوى «مزيدًا من الثقة فى الكاميرا وفى الواقع، ومن هنا ينشأ المكان الذى احتلته الصورة لما فيها من قوة موحية، متحررة من عملية الحكى، وتزايد الاهتمام بما هو تسجيلى»(١٦). وقد أظهروا أيضا ترحابًا حقيقيًا باستكشاف الكثير من القدرات الجديدة التى قدمتها لهم تقنية الفيديو. لكن هذه النواحى من التقدم ظلت محدودة إلى حد بعيد بالمستوى الأسلوبى، كما تظهر المقارنة مع نيجيريا.

حين كتبت فرانسواز بالوجان دراستها المسحية عن السينما النيجيرية فى عام ١٩٨٤، درست مشهدًا لا يختلف كثيرًا عن الوضع فى البلدان الفرانكفونية المجاورة، فقد وجدت أن نيجيريا أنتجت عبر خمسة عشر عاما ستة وثلاثين فيلمًا روائيًا طويلا، ما يزيد على نصفهم مصور على شريط من مقاس ١٦ مللى. وعند بحثها لهياكل الإنتاج السينمائى، لاحظت أن القطاع التابع للدولة «يتميز بالخمول البيروقراطى وسوء التنظيم اللذين يصيبان الإنتاج السينمائى بالشلل»، بينما القطاع الخاص «مكبل بنقص الموارد المالية»(١٧). بل إن أولا بالوجان، رائد الإخراج السينمائى الذى ألف ثمانية من تلك الأفلام، مثقف فرانكفونى متميز، تعلم فى جامعة كاين، وتدرب فى الإيديك وألف مسرحيتين باللغة الفرنسية قبل أن يتحول إلى الإخراج السينمائي١٨. لكنها لاحظت بحق أن إنتاج الأفلام كان أبعد ما يكون عن إشباع متطلبات الجمهور، وبحلول عام ١٩٩٧، ركز جوناثان هاينس على شيء آخر :'تنتج أفلام الفيديو فى نيجيريا بمعدل حوالى فيلم واحد يوميًا، وهى أفلام درامية طويلة تصور على شرائط الفيديو، وتسوق هذه الشرائط، بل قد تعرض عروضًا عامة باستخدام أجهزة عرض الفيديو على شاشات التليفزيون»(١٩). وبحلول عام ٢٠٠٥، تمكن بيير باروه من إعادة النظر فى مجموعة من أفلام الفيديو النيجيرية تبلغ حوالى ٧٠٠٠ فيلم أنتجت منذ عام ١٩٩٢، وأن يرى إنتاجًا حاليًا يبلغ حوالى ١٢٠٠ من هذه الأفلام سنويا، على الرغم من أنه لاحظ أن أبهظ ميزانية تكلفها فيلم فرنسى، وهى ميزانية فيلم جان جاك آرنود «الشقيقان» الذى أخرجه فى عام ٢٠٠٤ بميزانية تبلغ ٥٩ مليون يورو كان يمكن أن تمول ٣٥٠٠ فيلم من أفلام الفيديو النيجيرية(٢٠). إن ميزانية الفيلم دائمًا ما تكون أمرا

مبهمًا، ويمكننا أن نذهب إلى أن النزر اليسير من الأفلام الأوروبية هى التى تغطى تكلفتها من شباك التذاكر المحلى (فتحقيق الربح يعتمد على حقوق عرض الفيلم فى التليفزيون والفيديو ومبيعاته فى الخارج). لكن شكل السينما التى نجدها فى إفريقيا الفرانكفونية مثال متطرف لهذه الحقيقة الاقتصادية. إن الأفلام الإفريقية لا تحقق نجاحًا كبيرًا فى شباك التذاكر فى دور العرض الإفريقية، وأيًا ما كان سبب هذا، فلا تأثير له فعليا على صنع الأفلام من عدمه، حيث يستمر التمويل فى القدوم من فرنسا. وإنتاج الأفلام بالفيديو فى نيجيريا على عكس ذلك، فهو تجارى بالكامل، فتصوير الفيلم يستغرق أيامًا معدودة ولا يحتاج لاستعادة تكلفته إلا لشهور قليلة. معظم أفلام الفيديو النيجيرية قيمتها الفنية ضئيلة، لكن ظهر من بينها استثناءات من حين إلى آخر. توندى كيلانى مخرج نيجيرى عمره سبعة وخمسون عاما، وهو خريج مدرسة الفيلم بلندن، وقد لاحظ باروه أنه «طور أسلوب إنتاج وتأقلم مع الظروف الاقتصادية لنيجيريا، وأخرج أفلامه لجماهير المشاهدين ولسوق الفيديو المحلى»، وقد استحق أن تعقد لأفلامه عروض استرجاعية فى مهرجان نيويورك للأفلام الإفريقية فى عام ٢٠٠٤[٢١]. لم يحدث شيء بمثل هذا القدر من الثورية فى إفريقيا الفرانكفونية، فقد استمر أسلوب الإنتاج والتقاليد الراسخة فيما يخص أسلوب الأفلام وموضوعاتها دون تغير كبير هناك[٢٢].

Notes

1. www.bulletin de la guilde africaine des réalisateurs et producteurs 3 – internet publication (March 2001).
2. Moussa Sene Absa, interview in the pressbook of his *Madame Brouette* (needless to say, a French-language film), p. 6.
3. Pierre Haffner, 'D'une fleur double et de quatre mille autres: Sur le développement du cinéma africain' (Paris: La Documentation Française), 2000, pp. 27–35.
4. Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton: Princeton University Press), 2001.
5. René Prédal, *Le Jeune cinéma français* (Paris: Nathan, 2002), p. 136.
6. Nadir Moknèche, pressbook for *Viva Laldgérie*.
7. See Roy Armes, *Postcolonial Images: Studies in North African Film* (Bloomington: Indiana University Press, 2005).
8. Issa Serge Coelo, www.africultures – internet publication (30 August 2002).
9. Régina Fanta Nacro, www.africultures – internet publicaion (29 May 2005).
10. For a full analysis of the film, see Armes, *Postcolonial Images*, pp. 169–77.
11. Jonathan Haynes, 'African Filmmaking and the Postcolonial Predicament: *Quartier Mozart* and *Aristotle's Plot*', in Kenneth W. Harrow (ed.), *African Cinema: Postcolonial and Feminist Readings* (Trenton, NJ and Asmara, Eritrea: Africa World Press, 1999), p. 31.
12. Jean-Pierre Bekolo, interview, in Nwachukwu Frank Ukadike, *Black African Cinema* (Berkeley: California University Press, 1994), p. 233.
13. Haynes, 'African Filmmaking', p. 27.
14. Milan Kundera, *Testaments Betrayed* (London: Faber & Faber, 1995), pp. 17–18.
15. Elisabeth Lequeret, 'Afrique noire: Des lumières dans le désert', in Jean Michel Frodon (ed.), *Au Sud du Cinéma* (Paris: Cahiers du Cinéma/Arte Editions, 2004), p. 50.
16. Tahar Chikhaoui, in Frodon (ed.), *Au Sud du Cinéma*, p. 36.
17. Françoise Balogun, *Le Cinéma au Nigéria* (Paris: OCIC, 1984), p. 13.
18. Ola Balogun, *Shango, suivi de Le Roi-Éléphant* (Honfleur: Pierre Jean Oswald, 1968).
19. Jonathan Haynes, Nigerian Video Films (Jos: Nigerian Film Corporation, 1997), p. 9.
20. Pierre Barrot (ed.), *Nollywood: Le Phénomène vidéo au Nigeria* (Paris: L'Harmattan, 2005), p. 5.
21. Barrot, *Nollywood*, p. 14.
22. Olivier Barlet notes a new trend for low-budget filmmaking in Burkino Faso in the work of Boubakar Diallo and Boubacar Zida (known as Sidnaaba): feature-length films made for about €30.000 each and able to recover their costs locally in a couple of months. In two years (2004–5), Zida has made and shown two features (*Ouaga Zoodo* and *Wiibdo*) and Diallo four (*Traque à Ouaga*, *Sofia*, *Dossier brûlant* and *Code Phénix*). See Olivier Barlet, 'Les Nouveaux paradoxes des cinémas d'Afrique noire', Paris: *Africultures* 65 (October–December 2005), pp. 39–40.

١٠- محمد صالح هارون (تشاد)

السينما فن قومى، أكثر من أى فن آخر، لذلك، كثيرًا ما يكون المخرج السينمائى صوت مجتمعه. فحتى لو اخترت أن أعيش فى فرنسا، لا يمكننى أن أنسى هذا الجزء من نفسى الموجود هناك، هذه الجذور التى تشكل أساسى، هذه الذاكرة المفعمة بالحياة، على الرغم من المنفى. لذلك سأحارب لأجعل قومى مرئيين.

محمد صالح هارون[١].

مقدمة

ولد محمد صالح هارون فى تشاد فى عام ١٩٦٣ . وقد انتقل محمد صالح هارون إلى فرنسا وبدأ بدراسة الإخراج السينمائى فى الأكاديمية الفرنسية للسينما بباريس، ثم درس الصحافة فى الجامعة الإسلامية للتكنولوجيا فى بوردو. عمل هارون لمدة خمس سنوات فى الصحافة المطبوعة والإذاعة قبل أن يعود للإخراج السينمائى، حيث عمل فيه من مقر فى باريس (من خلال شركته المسماة أفلام الفانوس السحرى) وصار شخصية مهمة فى نقابة المخرجين والمنتجين السينمائيين الأفارقة. وقد كتب فى أول عدد من نشرة النقابة مقالا حدد فيه طموحاته (وطموحات زملائه أعضاء النقابة):

لأن لدينا فى النقابة روح مقاومة معينة تحفزنا للحركة فى قلب النقابة، ولأننا نعى أننا ننتمى إلى نفس الطائفة التى قدر لها أن تلقى نفس المشكلات، لذلك تعى مجموعتنا المسئولية التى يجب أن نسير على هداها نحو النور، والتى تدور حول هاتين الكلمتين: الحرية والاستقلال[٢].

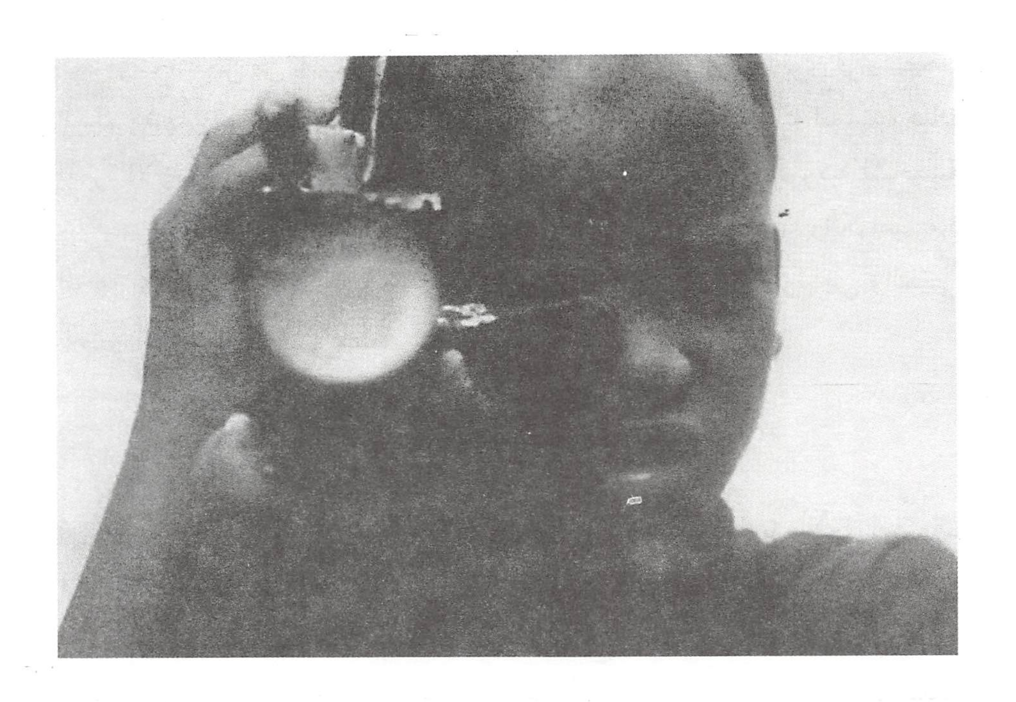
كان محمد هارون منذ بداياته مخرجًا مزدهرًا، ينتقى فى عمله أفضل الأساليب والأفكار. تتراوح أفلامه القصيرة المبكرة ما بين التسجيلى والروائى، وقد صورها بعدة وسائط، هى شرائط سلليلويد ١٦ مللى: «الزوجة الثانية» (١٩٩٤ روائى)؛ وشرائط الفيديو بيتا إس بى: «شــاطئ إفريقيا» (١٩٩٥، تسجيلى)، و سوتيجوى كوياتيه: «الجريوت الحديث» (١٩٩٦ تسجيلى)، و«حفل شاى عـلى الساحل» (١٩٩٨ روائى)؛ وشـرائط السـلليـلـويـد من مقاس ٣٥ مللــى: «القزم جــوى جــوى» (١٩٩٥ روائى)، و«ب ٤٠٠»(١٩٩٧ روائى). فيلمه الطويل الأول هو «وداعا إفريقيا» (١٩٩٩)، وهو يمزج بالمثل ما بين الروائى والتسجيلى، وفيه مشاهد مصورة بالأبيض والأسود وأخرى بالألوان. صور هذا الفيلم على شريط فيديو من طراز بيتا إس بى، ثم نقل إلى شريط سلليلويد مقاس ٣٥ مللى بغرض عرضه عرضًا عامًا، والفيلم يصور المخرج نفسه، إذ يقوم فيه بدور البطولة. أما الفيلم الطويل الثانى لمحمد صالح هارون وعنوانه «أبونا» (٢٠٠٢) فهو على عكس ذلك، فهو فيلم طويل روائى بدون أى حس تسجيلى، أكثر برودة، مؤلف بطريقة جميلة ومصور على شريط من مقاس ٣٥ مللى بالألوان. منذ أخرج محمد صالح هارون فيلمه الطويل الأول، أتم فيلمين تسجيليين آخرين مصورين بالفيديو، هما : «رسالة من نيويورك» (٢٠٠٢) و«الجوهرى» (٢٠٠٣)، وهو فيلم قصير عن مشكلة الإيدز، أخرجه لحساب هيئة ذا جلوبال ديالوج تراست.

أهم أفلام هارون المبكرة دراسته عن سوتيجى كوياتيه، المنشد الشعبى (الجريوت) والممثل الشهير، وهو والد دانى كوياتيه (انظر/ انظرى الفصل الحادى عشر). يقدم الفيلم صورة فاتنة لرجل يتألق بالعيش عبر الثقافات، فله عائلة فى بوركينا فاسو، وزوجة فرنسية وأطفال فى باريس. يركز هارون على عمل كوياتيه فى باريس على المهابهارتا، من إنتاج بيتر بروكس، الذى يعتبر سوتيجى أفضل ممثل فطرى، و يعتمد هارون فى ذلك إلى حد بعيد على الحوارات التى أجراها مع سوتيجى والتى يدعمها بقصاصات فيلمية مصورة. نسمع أيضا عن إسهام سوتيجى فى المسرح الإفريقى والسينما الإفريقية، ونراه مع أصدقاء طفولته فى واجادوجو، ونشاهده يلعب دوره

كجريوت متمكن من تقاليد الحكى الشفهى والمداواة الإفريقيتين. نرى فى منتصف الفيلم مشهدًا مهمًا عن عودته إلى مالى، مسقط رأسه، ليقابل عائلته الممتدة هناك للمرة الأولى فى بحر ثلاثين عاما. و على الرغم من الجوانب المركبة لشخصية سوتيجى، فإن رسالته بسيطة. فبالنسبة للجريوت، يأتى كل العنف والكراهية من الجهل وعدم فهم الآخرين. ينتهى الفيلم بتبادل الأغنيات بين سوتيجى والمغنى المالى فانفانى توريه.

وداعا إفريقيا

على الرغم من عنوان فيلم «وداعًا إفريقيا»، وهو الفيلم الطويل الأول لهارون، فإن قصته تحكى عن العودة للوطن، عودة المخرج إلى تشاد بعد عشر سنوات فى المنفى. لكن الأمر فى «وداعًا إفريقيا» لا يشبه الطابع العاطفى البسيط لعودة سوتيجى كوياتيه إلى مالى، فوداعا إفريقيا يمزج ما بين الملاحظة وإعادة التمثيل وهو شديد التركيب إلى درجة يصعب معها أن نعرف ما إذا كان فيلمًا تسجيليًا فيه لمسة روائية، أم فيلمًا روائيًا فيه لمسة تسجيلية. إن وضع هارون نفسه مركب بشكل خاص، لا كمخرج وكاتب سيناريو فقط، بل أيضا كراوٍ ذى مصداقية يأتى صوته من خارج الكادر، وكهارون، وكممثل لدور البطولة، ويبدو أن شخصية هارون فى هذا الفيلم نسخة روائية من ذاته، يشار إليها هنا باسم «هارون». المشهد الافتتاحى للفيلم يرسى أسلوبه. يبدأ الفيلم كتمثيل، يظهر هارون راقدًا فى الفراش مع زوجته الفرنسية، حين يوقظه اتصال فى منتصف الليل ليخبره أن والدته قد توفيت. ونسمع بعد ذلك فورا هارون، بصوته من خارج الكادر، يعلق على موت أمه، ويعالج ذلك بأسلوب تسجيلى، كحدث حقيقى فى حياته. وحين يصل «هارون» إلى تشاد، يزدوج الجانب البصرى للفيلم بالمثل، حيث يحدث قطع متواز بين الصور الملونة للسرد الروائى الرئيسى مع أولى الصور التى بالأبيض والسود (مصورة بكاميرا الفيديو التى يحملها «هارون» معه طوال الوقت) والتى ستعاود الظهور خلال الفيلم.



(شكل ١٠ ـ ١) محمد صالح هارون: وداعًا إفريقيا

نتيجة لذلك، حين نصل إلى لقاء هارون مع والده الذى فقد زوجته، لا يوجد لدينا أى سبيل لنعرف ما إذا كان هذا ما حدث حقا، حيث يقف الاثنان وجها لوجه (كما حدث عند زيارة سوتيجى كوياتيه لمالى) أم أن المشهد جزء من السيناريو الذى كتبه هارون. ويوضح المشهد الثانى بين الاثنين الأمور، حيث إن من الواضح أنه مكتوب فى السيناريو، وهو يشير إلى فيلم عن فرويد لا يظهر فى أى قائمة من قوائم أفلام محمد صالح هارون لكنه يشكل خلفية الموضوعين الأساسيين فى الفيلم. يتساءل الأب هنا عن فائدة السينما، وهو يرفض بشكل خاص النهج الذى يسير عليه «هارون»، فيقول له: «أفلامك لم تُصنع لنا. إنها لذوى البشرة البيضاء». كما يحذره أيضًا من المنفى: «أرض الشعوب ذات البشرة البيضاء لطيفة، لكنها ليست أرضك ولن تكون. اليوم الذى تعتقد فيه أنك تنتمى إلى هناك، ستفقد فيه روحك». وردا على ذلك، يعرض «هارون» لقطات من فيلم يصور أمه فى زفاف أخته، وهو فيلم التقطه صديقه جاربا، ويشرح أنه يصنع الأفلام من أجل الذاكرة، مقتبسًا القول المأثور لجان لوك جودار عن أن «السينما تخلق الذكريات».

وفى المشهد التالى المصور بالألوان، يؤخذ هذا الوضع للسينما موضع التساؤل إلى أبعد من ذلك، حيث ينعى هارون، بصوت قادم من خارج الكادر، أنه لم يكن موجودًا هناك ليحضر جنازة أمه، ويتحدث عن حاجته إلى أن يجد ملاذًا فى صنع فيلم عنها. يؤدى هذا مباشرة إلى مشهد منفذ بالتمثيل، يركب فيه «هارون» خلف صديقه جاربا على دراجته البخارية الصغيرة، ويحدثه عن الفيلم الذى سيخرجه فى مدى عام، والذى سيسميه «طبعا وداعًا إفريقيا». يسأل جاربا «هارون» عن موضوع الفيلم، فيجيبه هارون بمقارنته بين الفيلم وبين مجموعة من الدمى الروسية، فهو يتناول «السينما، والمنفى، والعائلة، والحب، إنه باختصار يدور عن الحياة». يوجد سؤالان يواجهانه: «كيف تصور الحياة فى السينما؟» و «ما معنى صنع أفلام لن يراها أحد فى تشاد؟». ثم يزيد المخرج هذه الأسئلة تمحيصًا فى سلسلة من الحوارات المصورة بالأبيض والأسود والتى يبدو أنها مشاهد تسجيلية حقيقية يحاور فيها المخرج أناسًا متنوعين شاركوا مرة فى السينما فى تشاد، فيسألهم عن رأيهم فى مستقبل السينما هناك. يشمل من يجرى معهم الحوار جاربا، الذى يتضح أنه كان عامل عرض سينمائى فى سينما نورماندى وأنه ألهم «هارون» ليصير مخرجًا سينمائيًا، ومنهم أيضا ابنة مؤسس سينما النجمة (إتوال) التى ما تزال تحلم بتجديدها. وتظل شكوك هارون موجودة: كيف يؤمن الإنسان بالسينما فى بلد صارت فيه الحرب ثقافة؟

بعد هذه المشاهد التى يبدو أنها تسجيلية، يعود الفيلم للاستغراق فى السرد الروائى، فنرى رجلا يضرب «هارون» فى الشارع ويتهمه بأنه سرق صورته. ويقطع المخرج قطعًا متوازيًا ما بين المشاهد التى يعالج فيها جاربا وجه «هارون» وبين لقطات لابن أخى «هارون» وصديق له يلعبان بكاميرا لعبة مصنوعة من العبوات الصفيح. يشرح جاربا دوافع الرجل الذى هاجم «هارون». أهل تشاد لا يثقون فى الكاميرا ولديهم مشكلة كبيرة مع التصوير، ولا يمكنهم الفصل بين الخيالى والواقعى (هل ربما كان هذا تعليقا ثاقبا على المشاهدين الحقيقيين لفيلم «وداعا إفريقيا»؟). يوضح أضعف أقسام الفيلم هذه المشكلة، ألا وهى عدم القدرة على التفرقة بين الخيال والواقع، إذ يحكى قصة الممثلة إيزابيل التى ظهرت فى فيلم عن الإيدز

أخرجته الشخصية المسماة «هارون» (وهو فيلم لم يكن هارون الحقيقى قد أخرجه بعد). لقد دُمِّرت حياة إيزابيل لأن الجميع اعتقدوا أنها إيجابية لفيروس الإيدز، حيث إنها تقول له «السينما أقوى من الواقع». لكن «هارون» يريد ممارسة الجنس معها، ويرفض بوحشية أى التزام أو مسئولية.

وبعد ذلك يقابل «هارون» منتجًا سينمائيًا تشاديًا يعجبه سيناريو الفيلم الروائى «وداعًا إفريقيا»، لكنه يجد أن إنتاجه يتكلف تكاليف باهظة. وحين يقترح استخدام الفيديو، يحتج هارون لأنه يريد أن يصنع سينما حقيقية (وهذه أيضا مفارقة ساخرة، حيث إن فيلم «وداعًا إفريقيا» الحقيقى قد صور بالفيديو فى واقع الأمر). وبعد ذلك يقابل «هارون» صديقه عيسى سيرجى كويلو (المخرج الحقيقى لفيلم «دار السلام») ويغريه بأن يسمح لعلى ابن أخيه (وهو ابن أخ موجود فى الفيلم فقط) بالبقاء ومشاهدة التصوير فى هذا اليوم. كان على قد حاول فيما قبل أن يسرق كاميرا الفيديو الخاصة «بهارون»، ثم اقترح أن يعطيه بدلها كاميرته اللعبة. ويستمر «هارون» فى إجراء اختبارات للمثلين لفيلمه على الرغم من أن المنتج لم يدعمه، فيصور ردود فعل الممثلين بكاميرا الفيديو الخاصة به. كما أن الصور التى نراها بالأبيض والأسود يمكن أن يظهر فيها ممثلون حقيقيون يأملون فى الحصول على دور فى الفيلم، أو قد تكون هذه الصور مشاهد مرتجلة يخرجها هارون. ثم يأتى صوت من خارج الكادر يقرأ خطابًا من المخرج الكونجولى جان-بيير فيلا (الحقيقى)، مؤكدا فيه أن الوضع فى الكونجو هو نفس وضع تشاد. وتنتهى هذه السلسلة من المشاهد المتعلقة بالسينما بحوار آخر صور بالأبيض والأسود، تظهر فيه هذه المرة إحدى قاعات عرض أفلام الفيديو التى حلت محل دور العرض السينمائى.

نعود بعد ذلك إلى القصة الروائية حيث يفوز جاربا بجائزة يانصيب ستتيح له تحقيق طموحه فى الهجرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية. ويجتمع الأصدقاء فى احتفال فى ناد ليلى، حيث تتهم إيزابيل الشاحبة «هارون» قائلة له: «الحقيقة تصيبك بالرعب، فتختفى جبنًا خلف أعمالك الدرامية الغبية. أنا لست شخصية خيالية روائية، أنا حقيقية». وبعد أن يذهب «هارون» لزيارة جدته يسمع صوت أبيه يحثه على تحمل المسئولية، فيخرج بحثا عن إيزابيل، فلا يجد إلا جثمانها الميت. تترك إيزابيل شريط

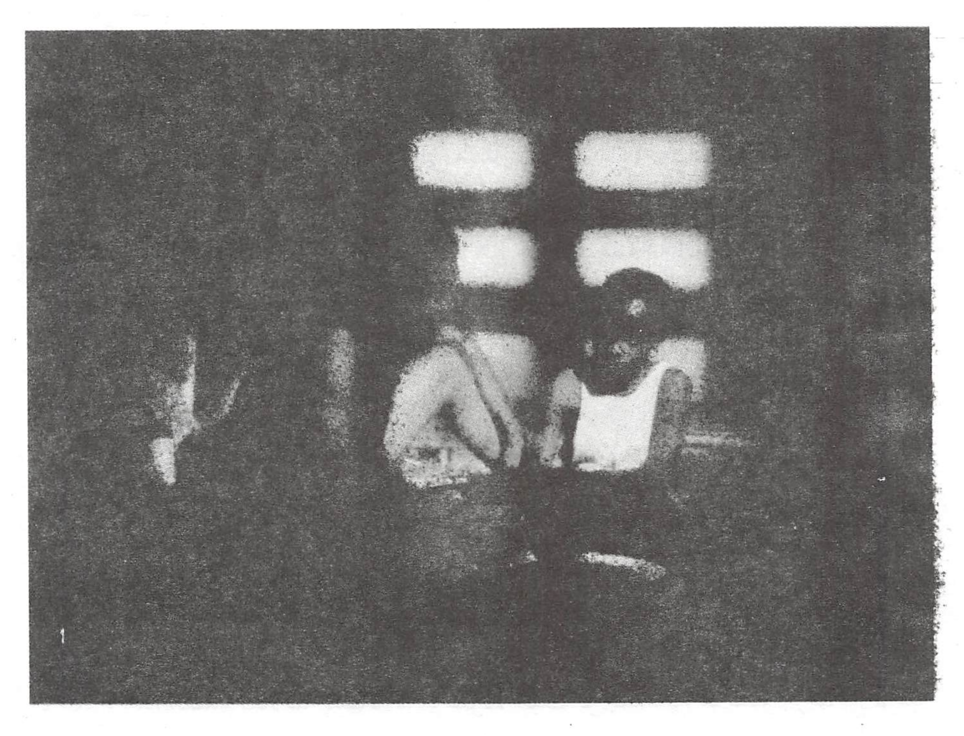
فيديو تشرح فيه لماذا قتلت نفسها. بعد أن يشاهد «هارون» هذا الفيديو تغرورق عيناه بالدموع، محتجًا بأن ما بينهما كان علاقة عابرة. ونرى الجدة بشكل حقيقى لأول مرة، وهى شخصية باردة تتعثر فى مشيها فى فناء، ويصحب شريط الصورة صوت هارون آتيًا من خارج الكادر وهو يتحدث عنها بحنو ويشرح أنها هى التى ربته. ويأتى وقت الوداع. يعطى «هارون» كاميرته لابن أخيه الذى يصور رحيله بينما ينهى الصوت الآتى من خارج الكادر القصة. ونعرف مع نزول العناوين الأخيرة للفيلم أن جميع المشاهد من تمثيل ممثلين، حتى مشاهد اللقاء مع الأب، والحوارات المصورة بالأبيض والسود، واختبارات الممثلين.

إن فيلم «وداعًا إفريقيا» مثال جيد لنوع التجديد الأسلوبى الذى يمكن أن نتوقع من جيل الألفية الجديدة أن يأخذ به على نحو متزايد، حيث إنهم يواجهون ميزانيات محدودة برغم جميع القدرات الجديدة لتكنولوجيا الفيديو. قد لا يكون هذا النمط من السرد الروائى جديدًا، ألا وهو النمط الذى يجعلنا نرى الفيلم الذى نشاهده فعلا وهو على ما يبدو تحت الإعداد، لكن الطريقة التى دعم بها الصوت الآتى من خارج الكادر -وهو أسلوب تسجيلى يعبر عن صوت صانع الفيلم- الحدث الذى يجرى على الشاشة يخلق بعض أنواع التوتر المدهشة، كما أن تناول المادة المصورة بالأبيض والأسود وغرسها فى ثنايا السرد الروائى ممتاز. الفيلم يتناول العلاقة غير المؤكدة بين السينما والواقع ويخلق ازدواجًا فعليًا فى معايير رد فعل الجمهور. السينما فقط من بين قائمة الموضوعات التى تحدث عنها هارون -مجموعة العرائس الروسية- هى التى حظيت بقدر من الاستكشاف الواقعي؛ فالمنفى والعائلة لم يمثلا بقدر كاف، و«الحب» إذ جاز تسميته كذلك، غير مقنع وينقصه تماما أى منظور أخلاقى.

أبونا

لا يمكن أن يوجد ما هو أبعد عن فيلم «وداعًا إفريقيا» من فيلم «أبونا»، من تصويره على شريط سلليلويد من مقاس ٣٥ مللى، إلى أسلوبه الجميل السلس، ونغمته الأخلاقية القوية، علما بأنه الفيلم الطويل الثانى لهارون. يدعى هارون أنه اختار موضوع هذا الفيلم لعلاقته بتشاد المعاصرة، حيث توجد على ما يبدو «رسائل يومية تذاع من الإذاعة الوطنية من نساء يبحثن عن أزواجهن الذين ذهبوا وتركوهن دون أن

ينطقوا بكلمة». وقد اختار هارون أن يركز على معاناة النساء والأطفال اللاتى والذين هجرهم الرجال بدلا من تركيزه المعتاد على الرجال الذين يهاجرون. وتشير بوسترات الأفلام الموضوعة خارج دار العرض السينمائى إلى مرجعياته الثلاث الأخرى: فيلم الطفل «لشارلى شابلن» (فشابلن هو المرجع الأول لهارون)، وإدريسا ويدراوجو، بفيلمه «يابا» «الذى يحقق فيه شيئا ساحرا حقا»، وجيم جارموش الذى يمثل فيلمه «أقوى من الجنة» سينماه، وهى «سينما مرتحلة، تدأب على البحث، تجرى تحقيق الحلم الممكن على قدم وساق، وهى مثبتة فى أعماق الحياة»[٣]. عمل هارون عن كثب مع مصمم مناظر فيلمه لوران كافيرو، ومدير تصويره أبراهام هايلى بيرو، ليضمن أن «كل شيء فى الإطار له دلالة، حتى أحقق بعدًا كان مقدسًا فى الأساس». وقد عمل أيضا مع صديقه الرسام والخطاط الكندى قادر بدوى ليضمن «تآلف الألوان بحيث ينساب السرد الفيلمى كالنهر، قويًا فى مقامه اللحنى وتآلفه»[٤].



شكل (١٠ - ٢) محمد صالح هارون: أبونا

المشاهد التى تنزل عليها عناوين الفيلم الأولى ترسى نغمة فيلم «أبونا»، وهى مكونة من لقطتين مؤلفتين بطريقة شكلية جدًا. نرى فى اللقطة الأولى رجلا فى لقطة بعيدة يسير حاملا حقيبة ملابس فى منطقة من التلال الخالية. أما اللقطة الثانية فمصورة بحجم أكبر، ونرى فيها الرجل وهو يلتفت وينظر مباشرة فى عين الكاميرا، ثم يلتفت مبتعدًا عنها، ويظل يتحرك مبتعدا حتى يختفى تحت حافة التل. تنزل العناوين على هذه اللقطة التى تبقى وقتًا طويلا على الشاشة. وبعد ذلك، مع اختفاء آخر اسم من العناوين (وهو اسم المخرج)، يعود الرجل للظهور فى لقطة بعيدة جدًا، ويبدأ فى تسلق التل التالى. ونكتشف بعد ذلك أننا نشهد لحظة مأساوية فى حياة الرجل، فهو يهجر عائلته ويتجه إلى المنفى، لكن الانفعالات مكتومة، ولا يسمح الفيلم بوجود أى شيء يمكن أن يقلق مشاعرنا مباشرة.

تستمر روح السكينة نفسها فى أثناء المشاهد الافتتاحية للفيلم. يحكى الفيلم عن الأخوين، طاهر ابن الخامسة عشرة، وأمين ابن الثامنة، اللذين لا يبدآن فى التساؤل عن مكان والدهما إلا بعد أن يفتقدا ظهوره ليعمل حكما بينهما فى لعبة كرة القدم التى يمارسانها مع أصدقائهما من الأطفال. وحين تصل أمهما إلى البيت، تخبرهما أن والدهما لا يتحمل المسئولية وأنه ذهب. وفى مشهد مؤثر، يأتى أمين بالقاموس ليبحث فيه عن كلمة «لا يتحمل المسئولية»، ويستنتج منه أن والده غير مسئول عن رحيله. هذا المشهد مثال نموذجى للأسلوب الملتوى الذى يتميز به هارون، إلى درجة أننا لا نعرف أبدًا بدقة ما الذى جعل الأب يرحل ولا ما كانت عليه علاقته بالأم. السرد الروائى المختزل منذ البداية يصير متفرقا أكثر وأكثر مع استمرار تقدم السرد الفيلمى. وفى اليوم التالى، يتجه الولدان إلى حدود تشاد مع الكاميرون ليريا ما إذا كان والدهما هناك، لكنهما لا يجدان شيئا. يصور الفيلم حالة هذين الولدين بالضبط من خلال لقطتين مستعرضتين صاغهما المخرج بجمال شديد. يصور الفيلم رحلتهما التى خرجا فيها للبحث عن والدهما بلقطة طويلة تؤكد هشاشتهما وسط بؤس العاصمة التشادية نجامينا، بينما تعبر اللقطة التى ترد على هذه الرحلة والتى تصور عودتهما عن تقاربهما الأخوى، وهو نقطة قوتهما. ونرى عند عودتهما أمهما وقد ارتسم على وجهها الأسف والأسى.

ويعود للحياة شيء من حالتها الطبيعية، فطاهر يفى بدور والده فى أن يقرأ لأمين من نسخة الأمير الصغير لسانت أكزيبرى التى يحملها معه طوال الوقت. يصاب أمين بنوبة ربو سرعان ما يشفى منها. ويستمر الولدان فى بحثهما عن والدهما ليكتشفا أنه قد طرد من وظيفته منذ أكثر من عامين. نجد أيضا فجوات فى السرد الروائى. لا نعرف أبدًا لماذا فصل الأب من عمله ولا ماذا كان يفعل طوال السنتين اللتين قضاهما فى حالة بطالة حين كان يخرج يوميًا «للعمل». القصة كلها تحكى على مستوى خبرة الأطفال. ثم تأتى لحظة سحرية. بينما يشاهد الطفلان فيلما، يريان ممثلا يشبه والدهما تمام الشبه من ظهره، يستدير ليقول «مرحبًا يا أطفال». الشبه مذهل إلى درجة أن أمين يرد على الشخصية الموجودة على الشاشة. وفى الصباح التالى يغيبان عن المدرسة بناء على اقتراح أمين ويذهبان بدلا منها إلى السينما التى شاهدا فيها الفيلم. يتصادف أن تكون هذه السينما من دور العرض السينمائى الحديثة، ذات المقاعد المكسوة بالقطيفة الزرقاء التى ذهب هارون فى فيلمه «وداعًا إفريقيا» إلى أنها لم تعد موجودة فى نجامينا (مما يعد علامة أخرى على الفارق بين الفيلمين). يسرق الولدان علبة الفيلم، ويديران الشريط فى البيت على شكل طوق ويمزقانه إربا بحثا عن صورة والدهما. وتفاجئهما والدتهما التى يكذب عليها طاهر، لكن صاحب دار العرض السينمائى والبوليس كانا قد وصلا إلى بيت الولدين فعلا. يصطحب البوليس الولدين إلى قسم الشرطة، ولا ينقذهما من الضرب هناك إلا تدخل والدتهما. وفى الطريق إلى البيت، تنتحب الأم قائلة: «يا للعار الذى يجللنى. زوج يترك البيت، وأطفال يسرقون».

وفى اليوم التالى، وفى انعطافة أخرى غير مبررة فى السرد الروائى، تركب الأم سيارة مصطحبة الولدين إلى مدرسة لتعليم القرآن، الجو فيها أكثر خشونة، حيث يطمئنها الناظر على أنه سيجعل منهما شخصين صالحين. يبدو أن الولدين قد استقرا لوهلة من الزمان. تدلل زوجة الناظر أمين، لأنه يشبه ابنها موسى الذى مات غرقًا، ويقابل طاهر فتاة جميلة يتضح أنها بكماء. لكن المتاعب سرعان ما تحل بهما، ويتعرض كلاهما للضرب، بل إن طاهر الذى لا يندم على فعلته يربط فى عمود. ثم

تأتيهما أخبار بأن والدهما فى طنجة وأنه أرسل لهما هدية، عبارة عن صورة للشاطئ والبحر. لكن فرحتهما لا تدوم طويلا، حيث يمرض أمين ولا يجدون دواءه. يظهر من معالجة هارون لمشهد موت أمين مدخله الأسلوبى الذى يبلغ حد الكمال. نرى أمين فى لقطة قريبة وهو يبتسم مثل الأمير الصغير الذى يسمع قصته وهى تحكى له، ثم يقطع المخرج على لقطة جميلة التكوين للنافذة من الخارج ، ومع تحرك الكاميرا للخلف، تتحول قراءة القصة إلى مرثية. يبقى طاهر وحيدًا، ليس لديه إلا صورته مع أمين فى حلم وهما يلعبان على شاطئ طنجة، فيحاول الهرب للمرة الثانية. ينجح طاهر فى الهرب هذه المرة، وتلحق به الفتاة البكماء فى ثوبها التقليدى الموشى بالذهب.

ينساب السرد الفيلمى حتى هذه اللحظة بسلاسة، مع أن الكثير من اللحظات المهمة مخفية عنا: القبض على الولدين حين يحاولان الهرب للمرة الأولى، وطاهر وهو يقسم على القرآن بأنه لن يحاول الهرب مرة أخرى، وموت أمين. وبعد وصول طاهر عائدا إلى نجامينا مع الفتاة وبعد أن يجرحا معصميهما ويمزجا دماءهما ليرمزا إلى اتحادهما، يتحول الفيلم إلى تابلوهات متتابعة الرابطة بينها فضفاضة، ينتهى كل منها بقطع أو بإظلام تدريجى حتى العتمة التامة، وكل منها علامة على مرحلة فى تطور نمو طاهر من الطفولة إلى أن يصير فتى فى الخامسة عشرة من عمره يحمل مسئوليات الكبار. نرى الفتى والفتاة فى صورة حلم يبتسمان ويلوحان بأيديهما من على دراجة بخارية صغيرة، ثم نرى طاهرًا دون نقلة فى السرد وهو يعلم أن أمه فى مستشفى للأمراض النفسية ونراه ذاهبًا مع الفتاة «لتحرير» أمه. وفى المشهد الختامى، تتجمع كل العناصر معا: الأم وهى على ما يبدو فى حالة فقدان وعى، والفتى والفتاة غارقان فى الحب، وطاهر ومعه خريطة والده. ومع شروع طاهر فى الغناء، تنضم والدته ويقطع الفيلم على لقطة بعيدة للثلاثى ثم يحدث إظلام تدريجى حتى الإظلام التام.

لا مناص من ألا يوجد حل لهذه القصة ومن الصعب تخيل ما الذى سيحدث بعد ذلك. تظل سرعة الفيلم ثابتة بشكل مقصود على الأقل حتى نهاية عرض سلسلة التابلوهات، وهى وقورة حقا إلى درجة أن المشاهد لا يجرؤ على الضحك على

اللحظات التى تبدو كوميدية بشكل واضح، مثلما يكتشف طاهر أن الفتاة فى العشرين من عمرها («أنت كبيرة!») أو حين تتسلل الفتاة من خلف تمورجى المستشفى وتضربه على رأسه بمقلاة. إن هذا المزيج الشابلنى من الفكاهة وإثارة الشفقة نادر فى السينما الإفريقية. الفيلم رائع على المستوى البصرى، مع تتابع الصور التى أجيد تكوينها داخل الكادر ببراعة، على الرغم من أن استخدام الألوان المتكاملة (البرتقالى لأمين، والأزرق لطاهر، والذهبى للفتاة) يبدو أحيانًا إفراطًا فى التلفيق فى وضعه لشفرة لونية صريحة. وكما حدث فى فيلم «ثمن العفو» لمنصور سورا ودى، فإن العناية التى أولاها المخرج للتكوين الشكلى لعناصر صورته يكاد يكون تشددا. تكمن قوة هارون فى قدرته على التصوير الدقيق للروابط غير االمفُصَح عنها التى تربط الناس بقوتهم الداخلية، وهى الروابط التى توحد بين طاهر وبين أخيه أمين أولًا، ثم بينه وبين الفتاة البكماء ثانيا، تلك الفتاة التى تصير أخته بالدم» إذا جاز لنا التعبير، حين يمزجان بين دمائهما كشهادة على اتحادهما.

Notes

1. Mahamat Saleh Haroun, 'Un certain esprit de résistance', www.bulletin de la guilde africaine des réalisateurs et producteurs – internet publication (March 2000).
2. Ibid.
3. Mahamat Saleh Haroun, interview, *Africultures* 54, Paris, 2003, p. 166.
4. Ibid., p. 167.

١١- دانى كوياتيه (بوركينا فاسو)

لماذا اهتم إلى هذه الدرجة بالأعمال الدرامية المحكية شفهيًا؟ فى رأيى، إذا أرادت إفريقيا أن تأتى بإسهامها فى الرقص إلى الحلبة العالمية، حيث تأتى كل حضارة برقصتها، فإن الثراء التقنى والدرامى للأعمال الدرامية المحكية شفهيًا سيساعدنا على ذلك.

دانى كوياتيه[١].

مقدمة

ولد دانى كوياتيه فى بوبديولاسو ببوركينا فاسو فى عام ١٩٦١. ينحدر كوياتيه من عائلة من أشهر عائلات المنشدين الشعبيين (الجريوت)، فوالده هو المنشد الشعبى (الجريوت) والممثل الشهير سوتيجى كوياتيه، الذى يلعب دور البطولة فى الفيلم الطويل الأول لدانى. فى مجتمع الماندى التقليدى بطوائفه الثلاث: النبلاء، والحرفيين، والعبيد، يقع المغنون الشعبيون (الجريوت) فى الفئة الوسطى، مع الحدادين وعمال الجلود، وحرفتهم هى الكلمة. وقد كان دورهم فى مجتمع لا يعرف الكتابة أن يحفظوا الذاكرة ويكونوا وسطاء بين الناس والسلطة. وتسليمًا بقدرة المنشدين الشعبيين (الجريوت) على التحكم فى التعبير المنطوق، سواء كمؤرخين أو حافظى أنساب لشعوبهم، فقد امتلكوا قوة وسلطة معتبرتين. يلاحظ فاليرى تيير- تيام أن «الجريوت يستمتع بقدر هائل من حرية التعبير، فهو يستخدم الإطراء والتفاخر بالأنساب كما يستخدم السخرية؛ ولا مفر لأحد من التعرض لخطر سماع حقائق عن بيته ورؤية نفسه موضعًا لسخرية المنشد الشعبى (الجريوت)، ولا حتى الكبار ذوى الهيبة»[٢].

وعلى الرغم من أن دانى كوياتيه نفسه لم يلقن أسرار مهنة الجريوت قط فى شبابه (كما حدث لوالده)، فإنه يعتقد أن «السينما يمكن أن تكون وسيلة فائقة لجعل الجريوت يـبقى على قيد الحياة»[٣]. ومن المفارقات أنه لم يتعلم شيئًا عن الثقافة التقليدية إلا على كِبَر، وتعلمها من الكتب، وهو يعترف بأنه من حيث تعليمه «استفاد من الثقافة الديكارتية أكثر مما استفاد من الثقافة التقليدية»[٤]. لكن ما أسهل أن ينزلق دانى كوياتيه فى الحوارات التى تجرى معه إلى الإشارة إلى أنه جريوت حقًا بالمعنى التقليدى: «إن وظيفتى كجريوت أن أنقل، وأوصل، وأدافع، ولكى أفعل ذلك لابد من استخدام جميع الوسائل المتاحة اليوم»[٥]. ويكرر القول «أعتقد أن السينما يمكن أن تكون وسيلة فائقة لإبقاء الجريوت على قيد الحياة»[٦]. وبينما يعمل والده ممثلا فطريا لم يتلق تدريبًا، درس دانى كوياتيه علم الأنثروبولوجيا والإخراج السينمائى فى باريس (وقد درس الإخراج فى كل من الجامعة الثالثة بباريس والسوربون). وأثناء إقامة دانى كوياتيه فى باريس -حيث ما زال يعيش هناك معظم الوقت- أنشأ أيضًا فرقة مسرحية اسمها «صوت الجريوت»، وقد قامت هذه الفرقة بجولات عديدة فى أوروبا. وبالإضافة إلى ذلك، قبل أن يعكف على إخراج فيلمه الطويل الأول، أخرج وشارك فى إخراج العديد من الأفلام القصيرة: بيلاكورو (١٩٨٩)، وغبار الحليب (١٩٩٠) والدموع المقدسة للتماسيح (١٩٩٢). كما أنشأ شركة إنتاج خاصة به فى بوركينا فاسو وأسهم فى إنتاج مسلسل تليفزيونى من اثنتى عشرة حلقة هو «الحياة حياتنا» (١٩٩٨) لتليفزيون بوركينا فاسو TNB .

كيتا، تراث الجريوت

كيتا، تراث الجريوت (١٩٩٤) هو الفيلم الطويل الأول لدانى كوياتيه، وهو يتناول فيه ملحمة السونجاتا، التى تكون «الأسطورة المؤسِّسة لثقافة الماندينج: فهى تستدعى تاريخ تأسيس إمبراطورية الماندى على يد سونجاتا كيتا، وهو محارب عظيم من القرن الثالث عشر»[٧]. ماندى هى المنطقة المحيطة بالروافد العليا لنهر النيجر، والتى تكون عموما ما يعرف الآن باسم مالى وغينيا والدول الساحلية المجاورة لهما، وملحمة

سونجاتا حكاية لا يمكن أن يحكيها إلا جريوت، وهى من ثم «تعطى الجريوت مكانه فى مجتمع الماندينج وإيديولجيته»[٨]. عائلة كوياتيه التى انحدر منها دانى، كانوا بحكم التقاليد المنشدين الشعبيين (الجريوت) لعائلة كيتا الحاكمة. وبالمناسبة، من المهم أن نلاحظ، كما يوضح فاليرى تيير-تيام أن المخرج الذى ينحدر من عائلة من الجريوت لابد أن يبنى فيلمه على النسخة التى كتبها المؤرخ جبريل تامسير نيانى[٩].



شكل (١١ - ١) دانى كوياتيه: كيتا، تراث الجريوت

يبدأ الفيلم بالجريوت، الذى يلعب دوره سوتيجى كوياتيه ويشار إليه فى الفيلم بمصطلح بلغة الماندى هو جيليبا، ونراه نائمًا فى أرجوحته الشبكية المصنوعة من الحبال المجدولة (الهاموك). نرى حلمه أو رؤيته عن أصل نشأة العالم، يحكيها سوتيجى نفسه:

ولد العالم من الفوضى. كانت ظلال ما قبل الحياة وعتمتها قد تبددتا لتوهما. كانت واجادو ساحة اللقاء الأول بين جميع مخلوقات الكون. فى هذا الوقت لم يكن أحد يقود الرجال، فنهض رجل، هو ماغان خان فاتا، وخاطب جميع الآخرين قائلا: ينبغى ألا يظل العالم بهذا الشكل، بدون قائد. أريد أن أكون ملككم. هل توافقون؟ وردوا جميعا فى نفس واحد قائلين «كوناتي» (بمعنى «لا أحد يكرهك) واتخذ ماغان خان فاتا فورا اسم كوناتى وأعلن نفسه ملكا على الماندى.

وينهض جيليبا من نومه حين توقظه الشخصية الأسطورية للصياد ويتجه نحو المدينة، لا يحمل غير عصاه، وزمزمية المياه، وأرجوحته الشبكية. لا يقوم السرد الروائى الذى يلى ذلك على مجرد التجاور بين الأسطورة والواقع، بين قصة جيليبا والحياة اليومية، بل يقوم أيضًا على التباين بين عالمين معاصرين. العالم الأول هو عالم الجريوت، المنغمس فى تقاليد الماندى، والذى يعيش حياة ريفية بسيطة، فينام فى الهواء الطلق ويكره حياة المدينة. العالم الآخر هو الحياة المختلفة تمام الاختلاف التى يعيشها التلميذ مابو كيتا، الذى ينشأ ويترعرع فى أسرة تتحدث الفرنسية وتعيش فى المدينة، ويتلقى تعليمًا غارقًا فى الفَرْنَجة. حين يعود مابو من المدرسة ويسأل عن أسلافه ولماذا يحمل اسم كيتا، يكشف جيليبا عن أن رسالته هى أن يجيب على هذه الأسئلة، على الرغم من أن الإجابة لن تستغرق يومًا ولا حتى عامًا واحدًا، بل طوال العمر.

يبدأ جيليبا قصته بقوله «بدأ كل شىء، بوعل مسكين، فى زمن الجفاف. كان صياد يمر ...»، ونرى إعادة إنشاء لبلاط ماغان خان فاتا. لا يوجد هنا مناظر رائعة من النوع الموجود فى فيلمى «جويمبا» أو سفر التكوين لسيسوكو، فلا يوجد هنا إلا التأكيد على ما هو عادى من أمور الحياة اليومية. شخصية الصياد الأسطورى، التى رأيناها وهى توقظ جيليبا، يقرأ أصداف قواقعه ويخبر الملك أنه بد أن يتزوج فتاة شديدة الدمامة سيصادفها فى طريقه، لأن ابنهما سيصير وارثا لإمبراطورية الماندى. وحين

يحضرون إلى بلاطه المرأة الجاموسة الدميمة ذات الحجم الهائل الآتية من دو (وهى ابنة لجاموسة أرهبت البلد وقتلت عشرة صيادين)، كان على الملك أن يتبع نبوءة الأصداف. ويبدأ الطفل مابو المأخوذ تماما بهذه الحكاية عن الماضى الأسطورى لأسلافه فى التغيب عن المدرسة ليستمع إلى المزيد من القصة. أقيم احتفال هائل، لكن الملك يحتاج إلى سبعة شهور ليقهر مقاومة زوجته. استمر الحمل ثمانية عشر شهرا، ولدت بعده المرأة ولدا كسيحا هو سونجاتا، غير قادر على الوقوف، واحتقره أهل القرية كما لو كان دودة.

دفع إهمال مابو لدراسته معلمه فوفانا لزيارة والديه لتحذيرهما مما يحدث. وكانت النتيجة مواجهة لا تنسى بين المعلم وبن جيليبا، الذى جادله فى أنه لو لم يعرف معنى اسمه ومنشأ هذا الاسم فهو لا يصلح للتعليم. وعندما يعرف جيليبا أن فوفانا ليس هو الذى يضع خطة التعليم السنوية بالمدرسة، وأن من يفعل هذا هو الوزير الحكومى، يكشف جيليبا عن غطرسته اللاواعية فى رده: أرسل له إذن من يستدعيه، وسأنتظر هنا». لكن يطرح سؤال بقوة عن ما المعرفة الملائمة. يزعم جيليبا أن منشدى الجريوت يعملون لصالح الجميع وبلا مقابل، وهو بهذا يرسى التعارض الثنائى بين منشدى الجريوت «الحقيقيين» من أمثاله و «المزيفين» من أمثال منشدة الجريوت التى تنشد أغنيات المديح لوالد مابو مقابل المال فى إحدى الحفلات. يجرى هذا التباين فى السينما الإفريقية من الفيلم القصير الرائد «بوروم ساريت» لعثمان سيمبين الذى أخرجه فى ١٩٦٣ إلى ما بعده، ما عدا استثناءً وحيدًا هو فيلم جوم لأبي بكر سامب ماخارام، فكما يلاحظ فاليرى تيير-تيام آسفا فإن منشدات الجريوت الإناث يصورن دائما فى صورة «المنشدات المزيفات الجشعات[١٠]».

يستمر جيليبا فى حكى قصته. حين يموت الملك، يعلن أن سونجاتا وريثه، ويعين بالًلا فاسيهى فى منصب منشده (جريوت البلاط)، لكن زوجته الأولى تستولى على العرش لابنها. بوصولنا إلى هذه النقطة، لا يكون مابو قد فاتته المدرسة فقط، بل جذب أيضا اثنين من أصدقائه للانخراط فى الموضوع بأن يعيد قص القصة عليهما يوميًا، وهم الثلاثة يجثمون على شجرة الباأوباب الاستوائية. وتمضى السنوات

داخل القصة. وحين تسب الملكة أم سونجاتا الذى شب عن الطوق الآن، يجد سونجاتا نفسه فى مواجهة أزمة، لكن النبوءة تنبأت بهذه الأزمة أيضا. يصنع له الحداد العجوز قضيبًا من الحديد ليجاهد ليتمكن من الوقوف بمساعدته على قدميه. تفشل هذه المحاولة الأولى، لكنه ينجح فى محاولة ثانية، مدعومًا هذه المرة بفرع شجرة أحضرته له والدته. صار الآن بإمكانه أن يسير ويستعرض قوته بأن يمزق شجرة باأوباب ضخمة إربًا بيديه وحده.

عند هذه اللحظة، تنتهى أيام الحكى بالنسبة لمابو، حيث يفصل من المدرسة ويعاقب المعلم زميليه. لكن جيليبا يمكنه أن يحكى فصلا أخيرا قبل أن يتوقف عن الحكى، عن المواجهة التى حدثت بين سونجاتا وأخيه غير الشقيق وانتهت بنفيه، وهو فصل ينتهى بفترة طويلة قبل الوصول إلى أصل اسم كيتا. وحين يواجه أهل الولدين الآخرين والد مابو فى غضب، يدرك جيليبا أن وقت مغادرته قد حان، فيخبر مابو أن هذه ليست إلا البداية، وأن القصة -مثلها مثل الرياح- لا يمكن إيقافها. يتخذ مابو المهجور من الطائر الذى قال جيليبا أن سيراقبه رفيق له، ويجد السلوى لدى الصياد، الذى يظهر له الآن قائلا له: «العالم قديم، والمستقبل يبزغ من الماضى، وسيوجد مغنو جريوت آخرون».

إن فيلم «كيتا»! تراث الجريوت، فيلم يعيد وضع يده على بساطة أفلام نهايات ستينيات القرن العشرين وبدايات سبعينياته التى تميزت بالحيوية، وروح الدعابة، والتى لا تظهر فيها الصنعة الفنية والتى أخرجها المخرجان عومارو جاندا ومصطفى الحسن من النيجر. يعمل كوياتيه مثلهما بميزانية محدودة (على الرغم من أنه يصور على سيلليلويد من مقاس ٣٥ مللي) لكنه ما زال قادرًا على وضع لمسة خفيفة على ماضى إفريقيا والأخذ بنهج مضبوط بشكل لطيف ليناسب الحاضر. الفيلم فى الحقيقة مبنى بعناية، بحيث يظهر الصياد الأسطورى فى مواضع دالة (وهذا حقيقى فى الوطن فى القرن العشرين بقدر ما هو حقيقى فى القرن الثالث عشر) مع تقدم ممتاز للسرد الروائى، يستولى فيه مابو نفسه منذ منتصف الفيلم وحتى نهايته على موقع الحكى الذى يحتله جيليبا. يستخرج كوياتيه الفكاهة من الأسطورة كما يستخرج منها الغرابة،

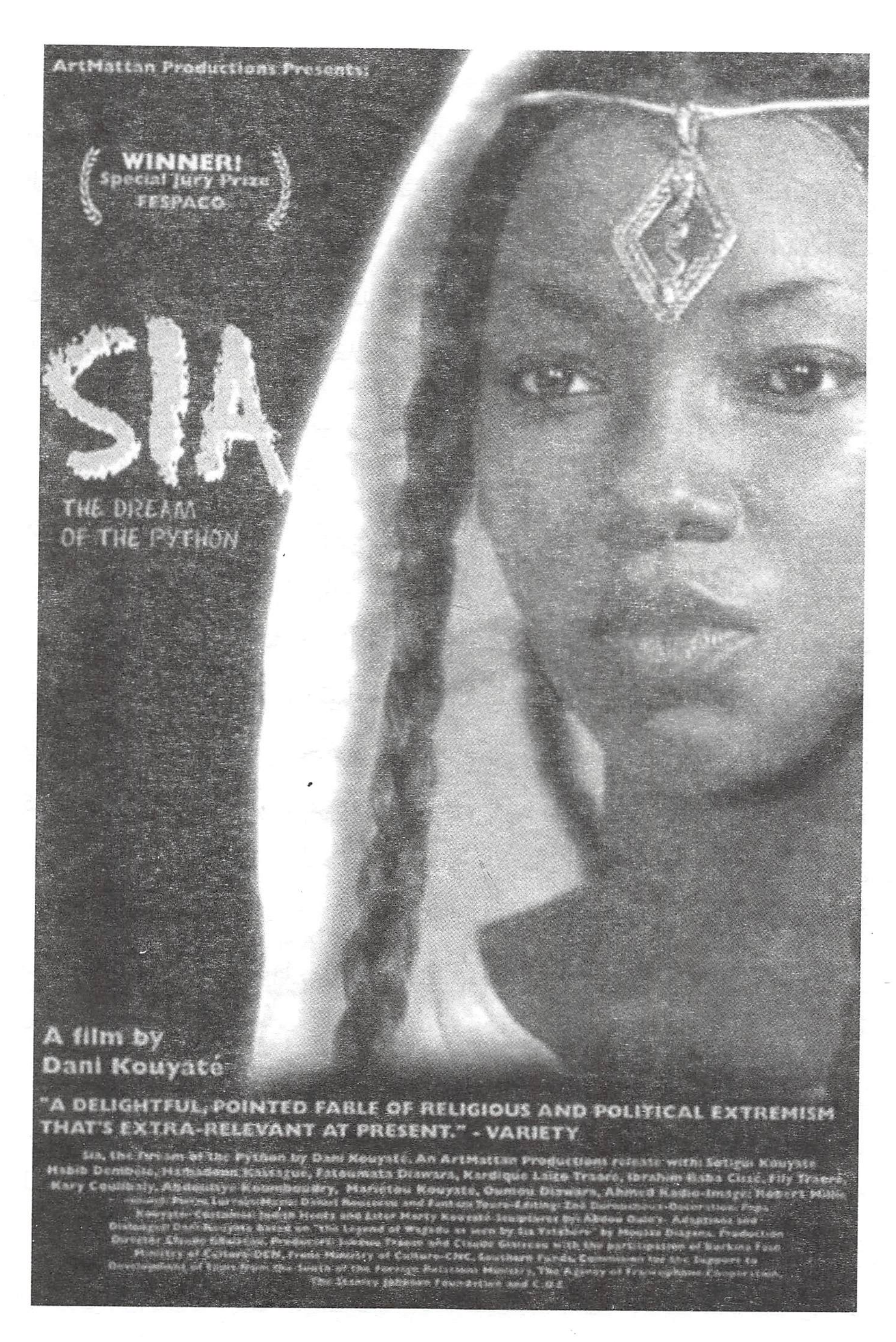
ويمكن للمرء أن يفهم كيف سلبت الأسطورة لب مابو. وفى النهاية، يرغب المشاهد فى أن تكون للفيلم حلقة تالية، لأن سونجاتا (الذى ينحدر من ناحية أبيه من نسل النبى محمد ومن ناحية أمه من نسل المرأة الجاموسة الآتية من دو) ما زال أمامه بالتأكيد الكثير من الاختبارات والمحاولات قبل أن يصل إلى إرثه. إن سوتيجى كوياتيه ليس أقل قدرة من الجريوت أبدا على جعل الناس يتسمرون فى مكانهم، فهو يمنح الشخصية قدرًا هائلا من الحيوية، وهى الشخصية التى كتبها السيناريو لرجل عجوز محتضر[١١]، لكن بوسعنا أن نرى أن زمن الجريوت قد ولى للأبد. ويوجد فى نفس الوقت حزن حقيقى على هذا الجيل الجديد من الأطفال الذين يشبون عن الطوق وهم يعرفون أوربا، لكنهم لا يعرفون تاريخهم الإفريقى. وقد لخص أوليفييه بارليه الفيلم تلخيصًا دقيقًا حين كتب أن كيتا! «فيلم جذاب، وعميق، وحساس، وقبل كل شيء ناجح»[١٢].

سيا، حلم الثعبان

فيلم سيا، حلم الثعبان (٢٠٠٠) «مستلهم استلهامًا حرًا» من مسرحية للكاتب المسرحى الموريتانى موسى دياجانا بعنوان «أسطورة واجادو بعين سيا ياتابيريه»، التى تعود إلى ماض أبعد زمنيًا لفحص إحدى الأساطير المؤسِّسة لغرب إفريقيا نفسها، ألا وهى أسطورة سيا، ويبدأ فيلم «سيا» بطقس قاتم غامض، وهو فيلم أشد كآبة فى العموم، ملئ بالجنون، والدسائس والموت. يقدم لنا العنوان الحبكة: «تخبرنا الأسطورة أنه فى ذات مرة، قدمت الإمبراطورية أجمل بناتها للرب الثعبان مقابل أن ينعم عليها بالرخاء». ويجيب الفيلم عن سؤال «أين تتكشف هذه القصة اليوم؟ فى أى عصر؟» مع اقتباس من جان كوكتو يقول: «تتميز الأساطير بأنها لا يعفى عليها الزمن»، ويجعلنا نقرر لأنفسنا. أول شخصية يقدم صاحبها نفسه هو رجل مجنون اسمه كيرفا، يقدم التحية بازدراء لمعاناة شعب كومبى وفقره، ويزدرى الملك كايا ماغان. ويأتى الكهنة إلى البلاط مطالبين بالتضحية بسيا ياتابيرى، العذراء التى ورد اسمها فى النبوءة. ويوافق الملك، على الرغم من أن قائد جيوشه، واخانى يعترض

(يقوم بدوره سوتيجى كاياتيه بشكل مقنع كمخطط للشر، بالضبط كما أقنعنا فى دور الجريوت البرىء)، وسبب اعتراضه أنها مخطوبة لابن أخيه مامادى. وحين تهرب سيا، يكون أول رد فعل للملك اعتقال واخانى وتعذيب كل معارفه بوحشية. لكن واخانى أكثر بساطة من ذلك، إذ يرفض أن يعاقب كيرفا، الذى لا يكف عن غناء مقطوعته المفضلة «من يزرع البؤس لا يحصد إلا الفقر»، على أساس أنه سيسبب مزيدًا من المشاكل وهو ميت (كشهيد) أكثر مما يسببه وهو حى (كرجل مجنون). تعترض باندا صديقة سيا، وتقدم نفسها للتضحية مكان صديقتها، مما يجعل واخانى ينزعج بشدة ويطلق سراح جميع المعتقلين، مما يثير غضب الملكة.

لكن واخانى لديه خطته وأهدافه الخاصة به، ويحافظ على سرية مكان اختباء سيا حتى يتمكن ابن شقيقه من قول كلمة الوداع. وفى هذه الأثناء، يستمتع كيرفا بدوره كمنقذ لسيا، فيظل يقدم لها مزيجا من التحذيرات والإشارات الرمزية للبقاء على قيد الحياة: «ستعرفين متى انتهت القصة، هذا إذا كنت حية طبعا». بل إنه يستمتع أكثر بالمواجهة مع كايا ماغان الذى يسبه علنًا والذى يكشف أنه يحتاج إلى كيرفا بأكثر مما يحتاج كيرفا إليه. ويشرح كيرفا فيما بعد لسيا أن الملك كان يريد أحلامه، وجنونه، ويشير إلى ضعفها الشخصى بقوله: «مهما فعلت فستسير القصة فى مجراها». وحين يصل مامادى، يظهر أنه مصمم على قتل الثعبان-الرب، الذى ما زال خاله يعتقد فيه، ويحرر سيا. لكن حين يدخل هو ورجاله جحر الثعبان، يعرفون أنه لا يوجد ثعبان حقا، لا يوجد إلا الكهنة الذين يغتصبون ضحاياهم ويقتلونهن سنويًا. إنهم ينقذون حياة سيا، لكن بعد أن اغتصبت وصارت تتمنى الموت. وهنا، يظهر واخانى قسوته الحقيقية، بأن يقتل كل من يعرف الحقيقة، بما فيهم جنود مامادى المخلصين، حتى يمكن لمامادى أن يصير الكايا ماغان الجديد، البطل قاتل الثعبان-الرب. و على الرغم من أنه أنقذ سيا من قسوة خاله، فإنها ترفض أن تتزوجه لأن مملكته الجديدة مبنية على نفس الزيف والعنف اللذين بنيت عليهما المملكة القديمة. وكان كيرفا قد أخبرها ذات مرة أن الجنون ليس فى متناول أى شخص، فلابد للشخص من أن يستحق اكتساب الجنون. وقد استحقت سيا اكتساب جنونها، وصار لديها الآن



شكل (١١ – ٢) دانى كوياتيه؛ سيا، حلم الثعبان

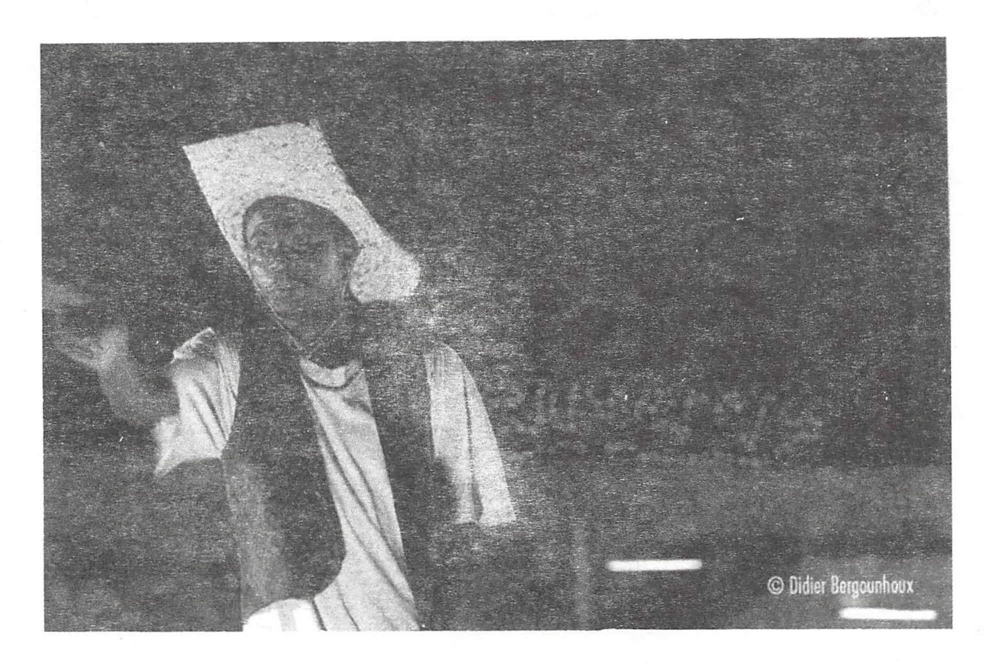
البصيرة الحقة التى كان كيرفا يمتلكها ذات مرة: «مات الملك الجديد، مات فى بئر الزيف». وتخطو سيا خارجة من القصر، ونراها فى اللقطة الأخيرة من الفيلم، وهى فى مدينة كومبى الحديثة فى زمننا الحالى تنادى على الناس لينهضوا وتنشد أغنية كيرفا «من يزرع البؤس لا يحصد إلا الفقر»؛ وهذه النقلة إلى اللقطة الأخيرة من المشهد السابق لها من أروع النقلات فى السينما الإفريقية.

كان الهدف المعلن لكوياتيه فى فيلم «سيا» أن يحكى قصة عالمية، لا أن يعيد خلق الماضى الإفريقى بأمانة (فالأزياء فى الفيلم مثلا صممتها امرأة سويسرية، هى جوديث هينتز، التى لم تذهب قط إلى إفريقيا)، وقد ابتهج المخرج حين رأى المشاهدون فى بوركينا فاسو علاقة الفيلم المباشرة بالسياسة[١٣]. إن كوياتيه حريص دائما على تذكرة مشاهدى أفلامه بأن ما يشاهدونه ليس إلا قصة، لها ما للقصة الخيالية من وجهات نظر وتقاليد معينة. فى فيلم «كيتا»، يشرح الصياد لمابو أن الصيادين ينتصرون دائما فى القصص لأنهم هم من يحكونها : «فلو حكى الأسد القصص، فسينتصر أحيانًا». كيرفا هنا يقول لسيا وهو يخفيها إن «القصص فيها دائما مجانين، لكن المجانين لم يكن لديهم قصص قط». والحوار أيضا ملئ بالأمثال الإفريقية (التى ربما كانت من اختراع كاتب السيناريو)، مثل المثل الذى يقوله الملك «الجثة لا تلعب الاستغماية مع اللحاد»، أو مثل قول كيرفا «الأب والأم ليسا إلا أمرًا تافهًا، مجرد لقاء بينهما». قد تكون قصص كوياتيه مجرد حكايات خرافية بسيطة، لكنها تحكى بأناقة وبخفة ظل متناهية وإحساس واضح ببنية السرد. ربما كان أهم أسباب هذا السحر الفتان الذى يسلب لبنا فى أفلامه أن شخصياته ترفض الانحناء أمام قدر مكتوب عليها. من المؤكد أن مابو فى نهاية فيلم «كيتا» سوف يتابع قصة أسلافه، وحتى لو أتم دراسته بالمدارس فلن يصير ذلك الفرانكفونى الذى لا يتساءل والذى قصد والداه أن يكونه. وهنا فى فيلم «سيا»، على الرغم من أن مامادى يستسلم فى النهاية لشبكة الخداع التى نصبها له خاله، فإنه فيما سبق قد أخذ وقفة شخصية واضحة فى رفضه للتقليد الذى يتطلب تضحيات بشرية، وهو بذلك يذهب إلى أبعد مما قد يتصور خاله.

ملحمة واجادوجو الأسطورية

الفيلم الطويل الثالث لكوياتيه هو «ملحمة واجادوجو الأسطورية» (٢٠٠٤)، وقد كان تجديدًا فى كل شيء بالنسبة لكوياتيه، حيث إنه صور هنا بكاميرا فيديو عالية الوضوح مما سمح له بأن يستخدم مؤثرات خاصة تناثرت فى الفيلم بسخاء، ولم يكتب هو سيناريو هذا الفيلم، بل كتبه رجلان فرنسيان كنوع من التكريم لمدينة واجادوجو التى يعرفانها ويحبانها. الفيلم رؤية متفائلة تمامًا لإفريقيا اليوم، وقد قام بالتمثيل فى الفيلم بحماس شديد فريق من الممثلين الصغار، والفيلم ملىء بضحكات الصغار وفيه لمسة خفة ظل ساحرة (بما فى ذلك رجل مغرم بسباق الخيول ويستنبط رؤية زائفة لنتائج السباق، بل يوجد فى الفيلم أيضا حمار متكلم). الفيلم يركز على جماعة من المراهقين يعيشون إلى حد بعيد فى تجمع منهم فى الشارع، بينما لكل منهم حلمه الخاص (الذى كثيرا ما يتجلى فى اسم الشهرة)؛ هم: موسى، المتشوق إلى امتلاك جراج خاص به، وبوريما وشقيقه بوبا اللذان يريدان أن يديرا فرقة رقص، وبوفتوت الذى يتشوق لامتلاك مطعم، وبيليه، وهو نجم كرة قدم صاعد، وشريف الذى يحلم بالسينما. الفيلم بأكمله مصطبغ بحب شريف العارم لأفلام الغرب الأمريكى، الذى يبدأ بقصاصات من فيلم «ريو برافو» مضافا إليها موسيقى نمطية من الفيلم حين تسير مجموعة من الأمهات الغاضبات إلى قسم الشرطة للمطالبة بالإفراج عن أبنائهن. من الواضح أن الأولاد جانحون (فهم يفككون دراجة بخارية صغيرة ويسرقونها فى منطقة مبكرة من الفيلم) لكنهم يحافظون على روحهم المحبة للمرح دائما، التى يرفع منها الانفجار الدائم للموسيقى والرقص فى الفيلم. لا يحدث أبدًا أن يضع أفراد العصابة أى رقابة على ما يقومون به من استغلال، والفيلم يجعلهم يربحون ياناصيب يمكنهم جميعا من تحقيق أحلامهم. يتمكن شريف بشكل خاص من تحويل سينما واجادوجو التى ظهرت فى افتتاح الفيلم إلى مجمع واجادوجو السينمائى متعدد الشاشات فى تحول أخير سحرى. الفيلم يناسب جيدا مشاهديه المستهدفين فى

السينما والتليفزيون، كما يعرض براعة جيل الألفية الثالثة الجديد. إن مزج كوياتيه على نحو أخف بين الحياة اليومية، والفكاهة والسحر فى سينما إفريقية تسودها الواقعية والمقاصد الجادة، يقدم رؤية ذات مصداقية لتناقضات القارة.



شكل (١١ - ٣) دانى كوياتيه: ملحمة واجادوجو

NOTES

1. Dani Kouyaté, '*Sia, le rêve du python*', www.bulletin de la guilde africaine des réalisateurs et producteurs 4 – internet publication (May 2001).
2. Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot* (Paris: L'Harmattan, 2004), pp. 15–16.
3. P. G. Despierre (ed.), *Le Griot, le psychanalyste et le cinéma africain* (Paris: Grappaf/L'Harmattan, 2004), p. 138.
4. Ibid., p. 141.
5. Dani Kouyaté, interview in Despierre, *Le Griot*, p. 136.
6. Ibid., p. 138.
7. Thiers-Thiam, *A chacun son griot*, p. 23.
8. Ibid.
9. Ibid., p. 138.
10. Ibid., pp. 137–8.
11. Dani Kouyaté, interview, *Africultures* 49 (Paris, 2002), p. 91.
12. Olivier Barlet, '*Keïta! L'Héritage du griot*', *Africultures* 2 (Paris, 1997), p. 51.
13. Dani Kouyaté, interview, www.africultures – internet publication (February 2002).

١٢- رجاء عمارى (تونس)

المشكلة الوحيدة فى أن تكونى مخرجة وأنت امرأة وأن يكون موضوع فيلمك امرأة أن المرأة كثيرًا ما تُرى على أنها ضحية وتكون متواضعة ... أريد أن أخرج حقًا من هذه الشرنقة، أن أتجاوزها وأتناول موضوعات صعبة فعلا، وألا أكون بهذه الحلاوة والتواضع فى كلامى عنها. وأعتقد أن هذا هو ما تميل إليه المخرجات اللاتى يخرجن أفلاما عن نساء.

رجاء عمارى(١)

مقدمة

ولدت رجاء عمارى فى عام ١٩٧١ لأسرة من الطبقة المتوسطة فى مدينة تونس (كان والدها موظفا حكوميًا وأمها مصممة لملابس الأطفال). درست رجاء الأدب الفرنسى والحضارة الفرنسية فى جامعة تونس رقم ١ ، قبل أن تمضى فى دراسة السينما فى معهد السينما الفرنسى بباريس الذى تخرجت فيه فى ١٩٩٨. تقسم رجاء عمارى الآن وقتها ما بين باريس وتونس. قبل أن تخرج رجاء فيلمها الطويل الأول، عملت ناقدة سينمائية فى دوريات سينمائية تونسية مختلفة، فشاركت مثلا بمقالات فى الأعداد الأولى من مجلة سينيكريتس عن مخرجين متفرقين مثل محمد بن محمود، وبيير باولو بازولينى، وريموند ديباردو وميشيل خليفى، وبموضوعات تراوحت ما بين تصوير المكان فى الأفلام التونسية إلى حركة السينمائيين الهواة. وحين سألت رجاء عمارى فى ٢٠٠٤ عن مخرجيها المفضلين قالت إنها تفضل المخرجين الإيطاليين والفرنسيين، وأن من أوائل من تأثرت بهم بيير باولو بازولينى. وأضافت أنها تشعر بتقارب شديد مع السينما الفرنسية الجديدة، من مخرجين

فرنسيين شباب من أمثال فرانسوا أوزون وآرنو ديبليشان: «ليس لأنهم تخرجوا فى نفس معهد السينما الذى تخرجت فيه، بل لأنى بالأحرى أحب طريقة تعاملهم مع شخصيات أفلامهم»[٢]. و على الرغم من أن رجاء عمارى مغرمة بالممثلات بشكل خاص، مثل سامية جمال، التى ظهرت فى الأفلام الاستعراضية الكلاسيكية للسينما المصرية فى أربعينيات القرن العشرين وخمسينياته، والتى شاهدتها للمرة الأولى مع أمها حين كانت طفلة، فإن من الصعب بالتأكيد أن نجد مصادر لفيلمها الطويل الأول فى أى منطقة من السينما العربية أو الإفريقية.

قبل أن تخرج رجاء عمارى فيلمها الطويل الأول «الساتان الأحمر» (٢٠٠٢)، أخرجت ثلاثة أفلام قصيرة، بدأتها بفيلم «الباقة» (١٩٩٥). أما أفضل أفلامها القصيرة المعروفة فهو «أبريل» (١٩٩٨)، وهو فيلم ذو جو خاص مدته ثلاثون دقيقة صور على شريط من مقاس ٣٥ مللى، يحكى قصة طفلة عمرها عشر سنوات اسمها أمينة، تأتى إلى تونس لتعمل خادمة لشقيقتين وحيدتين. وتشد أمينة تدريجيًا إلى لعبة المرض والمعاناة التى تلعبها الشقيقتان يوميا، وتصير كدمية تدللانها وترعيانها. وبعد ذلك أخرجت رجاء عمارى فيلما آخر طوله سبع وعشرون دقيقة هو «ليلة من ليالى يوليو» (٢٠٠١)، صور أيضا على شريط من مقاس ٣٥ مللى، وهو يتناول العلاقة الوثيقة التى تنمو بين مريم، وهى شابة مترددة على وشك الزواج، وسعيدة، وهى امرأة عجوز دورها أن تساعد العرائس فى ليلة زفافهن، بتزيينهن بالحناء، وأدوات الزينة، وتدليك أجسادهن. ثم أتمت رجاء عمارى إخراج أول فيلم تسجيلى لها بالفيديو فى عام (٢٠٠٤)، وهو فيلم «طلبة النسيان» (٢٠٠٤)، الذى يتناول شخصية رمزية من شخصيات الحركة النسوية فى شمال إفريقيا، هى المستكشفة الأوروبية إيزابيل إيبرهاردت التى عاشت فى القرن التاسع عشر، وتمتعت بكل الحريات التى يتمتع بها الرجل وكان لها اهتمام خاص بالحياة المتقشفة لقبائل البدو.

الساتان الأحمر

لو صدق ما لاحظه طاهر شيخاوى من أن فيلم «الساتان الأحمر» (٢٠٠٢) «هو أهم

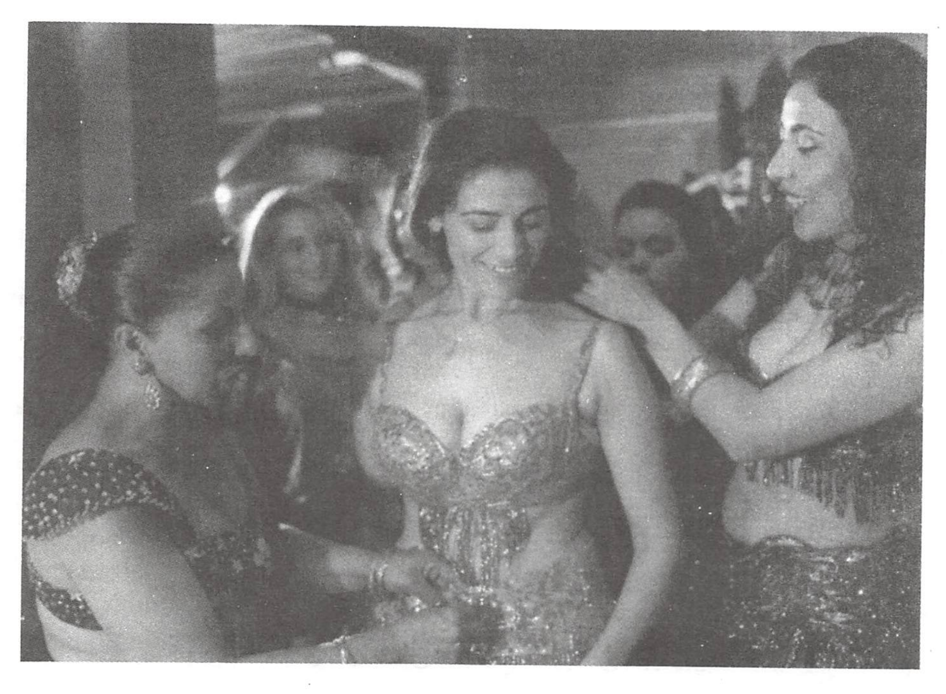
فيلم تونسى بلا شك فى السنوات الخيرة»[٣]، لكان السبب فى ذلك تناوله لموضوعه أكثر من أى تجديد أسلوبى معين اتبعه الفيلم. يرجع أصل موضوع الفيلم إلى حب رجاء عمارى للأفلام المصرية الاستعراضية لأربعينيات القرن العشرين وخمسينياته لا إلى تجربة شخصية مرت بها المخرجة. لم تضع رجاء عمارى قدمها قط فى كباريه قبل أن تبدأ فى البحث عن موقع مناسب لتصوير الفيلم، على الرغم من أنها نشأت فى بيت مجاور لكباريه (وهو الذى صورت فيه الفيلم)، وقد تلقت رجاء عمارى دروسًا فى الرقص الشرقى، مثل الابنة التى فى الفيلم. لم يكن المقصود بالفيلم أن يكون دراسة عامة عن دور النساء فى المجتمع التونسى، إنما دراسة لشخصية امرأة معينة اسمها ليلى: «لقد بدأت بهذه الشخصية. أردت أن أدرس نشأتها وتطورها وكيف ستمضى فى رحلتها عبر الفيلم. لم أكن أرغب فى وضع الشخصية مقابل المجتمع»[٤]. اختارت المخرجة امرأة أجنبية، هى هيام عباس، الفلسطينية المقيمة فى باريس لتجسيد صورة المرأة التونسية، وهى بذلك تتبع تقليدًا راسخًا فى السينما التونسية. فقد اختار عبد اللطيف بن عمار الممثلة الفرنسية جولييت بيرتو للعب دور البطولة فى فيلمه الطويل الأول، ثم اختار الممثلة الجزائرية داليدا راميس وممثلة لبنانية هى ياسمين خلاط للعب الأدوار الرئيسية فى تحفته السينمائية عزيزة. والطيب لوحيشى اختار بالمثل الممثلة الإيطالية ديسبينا تومازينى للعب دور الأم البدوية الكبيرة فى فيلمه «ظل الأرض»، ثم اختار ممثلة رومانية هى آنكا نيكولاى كتجسيد لحلم الجمال العربى فى فيلمه «ليلى عقلى»(*)[٥]، الذى أعده عن حكاية كلاسيكية هى ليلى والمجنون. وفيلم «الساتان الأحمر» له أثر شخصى على المخرجة، فقد غير علاقة رجاء عمارى بوالديها، إذ تقول: «لأول مرة أتمكن من الكلام معهما عن موضوعات مثل الجنس ... لقد كبرت»[٦].

(*) ورد اسم الفيلم فى النص الإنجليزى *Leila my Reason* بمعنى ليلى عقلى. بينما ورد عنوان هذا الفيلم فى جميع قوائم أفلام الطيب لوحيشى باسم «ليلى والمجنون». (المترجمة).



شكل (١٢ – ١) رجاء عمارى: الساتان الأحمر

وضعت المخرجة يدها بشكل جميل على الجوانب الأساسية فى وضع البطلة، ليلى، وذلك فى لقطة مركبة تستغرق ثلاث دقائق تتحرك فيها الكاميرا حركة عرضية (بان) مصحوبة بحركتها على قضبان للخلف، وهى لقطة تسبق نزول العناوين الأولى للفيلم، نرى فيها ليلى أولًا وهى تنظف النوافذ، مع استمرارها فى الحركة فى أنحاء الغرفة وهى تنفض عنها الغبار وتنظمها، وفى كل مرة تتحرك فيها لتدخل مجال الكاميرا، تتقدمها الكاميرا أولًا لتصور أشياء مهمة فى حياتها (صورتان لزوجها، أدوات الزينة البسيطة الخاصة بها، وصورة لابنتها وهى رضيعة). تقف ليلى أمام المرآة، ويبدو أنها تسمع للمرة الأولى إيقاع الموسيقى الشعبية المصرية التى كانت تنبعث من الراديو منذ بداية اللقطة، تلتقط ليلى الإيقاع، وتبدأ فى التمايل جيئة وذهابا. تطلق ليلى شعرها، وتبدأ فى الرقص بشكل خجول لكن فيه لمسة حسية وهى تدور فى أنحاء الغرفة. لكنها حين تعود للمرآة، تعبس، وتعقص شعرها للخلف مرة أخرى، وتعود لتنفيض الغرفة.



شكل (١٢ - ٢) رجاء عمارى: الساتان الأحمر

يبدأ الفيلم نفسه بسلسلة من المشاهد الصغيرة، يفصلها عن بعضها نقلات عن طريق الإظلام التدريجى، تلخص حياة ليلى كأم متفانية. نرى ليلى أولا وهى تخيط الملابس وتشاهد فيلما مصريا ميلودراميا فى التليفزيون، فى انتظار ابنتها التى تأخرت. وحوار الفيلم له علاقة بالطريقة التى ستتكشف بها حبكته، على الرغم من أنه عند هذه اللحظة يبدو كنظرة مختلسة إلى عالم روائى خيالى غريب تماما: «لو أنى كنت امرأة متحررة حقا، فهل سيضايقك هذا؟» «كله حسب الظروف». «إذن سوف أكون لك». نرى بعد ذلك ليلى وهى تأكل وتشاهد التليفزيون وحدها، ثم وهى تجلب ابنتها من درس الرقص الذى تأخذه، حيث تلاحظ العلاقة الوثيقة بين سلمى والطبال الذى يعزف فى درس الرقص. وحين تراه مرة أخرى فى الشارع، تتبعه حتى الكباريه الذى يعمل فيه، وتنظر إلى داخل الكباريه بخجل كما فعلت فى درس الرقص الذى تتلقاه سلمى.

هذه المشاهد الافتتاحية من أسباب ما لفيلم «الساتان الأحمر» من تأثير كبير، وهى المشاهد التى نرى فيها ليلى كأرملة، مهتمة بأشغال البيت وقلقة على أحوال ابنتها، وهذا ترديد لصدى الدور النمطى للمرأة فى السينما التونسية، بل فى السينما العربية عمومًا. لاحظ فريد بوغدير أن أهم فرق بين السينما التونسية وجميع السينمات العربية الأخرى هو أن «العائلات دائمًا وأبدًا محرومة من الآباء والمرأة تضطلع بالدور السائد فيها. الآباء إما متوفون (إنهم يموتون أحيانا فى بداية الفيلم) أو فيهم عيوب، فهم إما سكارى، أو ليس عندهم إحساس بالمسئولية. هم دائما سلبيون»(٧). لكن على الرغم من سيادة النساء على السرد الروائى، فإنهن لا يسدن الحدث. فالمرأة «إما أن تكون ضحية قرون من التقاليد الظالمة التى جعلتها لا تساوى أكثر من موضوع للتبادل وأَمَة لابد من تحريرها، أو تكون الأم حارسة التقاليد وحامية حماها»(٨). فى هذا التتابع للمشاهد الأولى، يبدو أن ليلى مناسبة للدور الأخير بالضبط.

لكن حين تبيت ابنة ليلى فى حفل، تخرج ليلى من البيت بعد أن خيم الظلام وتذهب إلى الكباريه، لتبحث، فيما يبدو، عن ابنتها. وهى هنا تتجاوز حدودها، فكما تشرح رجاء عمارى عن السبب الذى جعلها هى نفسها لا تذهب إلى كباريه قبل إخراجها لهذا الفيلم فتقول: «فى تونس، كما فى جميع البلدان العربية، الكباريه مكان سيئ السمعة بحيث لا يمكن لامرأة محترمة أن تذهب إليه»(٩). حين تدخل ليلى للمرة الأولى إلى عالم الكباريه، بجمهوره المكون من الرجال فقط، وألوانه، وأضوائه، والرقص والموسيقى، يكون تأثيره عليها أكبر مما تحتمل، فيغمى عليها. نرى هنا للمرة الأولى ما سيكون الهيكل الأساسى لبنية الفيلم، ألا وهو التقاء عالمين متعارضين. «عالم النهار، الصارم، والسائد، والرزين، وعالم الليل، المسترخى، والهامشى، والفاسق»(١٠).

وفى الصباح التالى حين تعود سلمى إلى البيت تتشاجر معها ليلى ثم تصطلحان. وحين تذهب للتسوق فى اليوم التالى، تقابل فُلَّة، الراقصة التى ساعدتها والتى شاهدت رقصتها بإعجاب شديد، ونعلم أنها خياطة. تؤدى ليلى أعمالا صغيرة لفُلَّة، مما يجعلها تعود للتردد على الكباريه، وفى ذات ليلة تجرب ارتداء بدلة

رقص، وترقص لنفسها أمام المرآة، ثم تجد نفسها مشدودة لخشبة المسرح باعتبارها «مفاجأة هذا المساء، النجمة الجديدة». تظهر ليلى مع تشكيلة الراقصات وترقص رقصا مفعما بالحيوية. لكن صاحب الكباريه ينتقدها لأنها تركت نفسها تتمادى فى أدائها ولم تؤد الرقصة بشكل احترافى. يوقع صاحب الكباريه معها عقدًا، على شرط أن تتلقى دروسًا فى الرقص. الجو المحيط بالبنات جو مشرق نابض بالحياة، حيث الجميع يضحكن ويساعدن بعضهن البعض، وهو ينقل لنا عالمًا يجعلنا نفهم انجذاب ليلى الوحيدة له، وهكذا تبدأ المرحلة الأولى من حياتها المزدوجة. الراقصات اللاتى يعملن فى الكباريه غير محترمات وفقا للشروط الاجتماعية التقليدية. وقد لاحظت العالمة الإثنوغرافية كارين فان نيووكيرك أن «تقييم الراقصات يتم أساسًا باعتبارهن نساء، أما كونهن راقصات فيأتى فى مرتبة ثانوية، ولأنهن نساء يعرضن أجسادهن للعيون، فهن مجللات بالعار»[11]. لكن لا شيء من هذا يظهر فى الكواليس بين هؤلاء النساء اللاتى هن أساسا سعيدات، ومتحررات من الكبت، ولا يبدو أنهن متعرضات للاستغلال (حتى لو كان أجرهن أقل مما ينبغى).

وتعود حياة ليلى المزدوجة تدريجيا بالضرر على حياتها كأرملة محترمة وأم متفانية. فهى تفشل فى إصلاح ملابس سلمى، وتخرج للتسوق وهى ترتدى حذاء بكعب عال حين يصل خالها من الريف فى زيارته الشهرية لها. وينتهى الأمر بصدام بين نصفى حياتها حين تأتى فُلّة لشقتها وتكشف حقيقة ليلى أمام جارتها مدعية التقى والتهذيب (التى تأتى لتحذير ليلى من أنها تعتقد أن سلمى تدخن). والحياة معقدة أيضا بالنسبة لسلمى، فهى على علاقة بالطبال شكرى، ولأنها لا تعرف التغيرات التى طرأت على حياة ليلى، فهى مرعوبة من أن تكتشف أمها المحترمة أمرها. الجزء المركزى للفيلم يقطع قطعات متوازية بين الاثنتين، مما يعطى الفيلم إيقاعه ويدفع بالأحداث للأمام. يزداد تعقد حياة ليلى حين يعلن شكرى اهتمامه بها وينقذها من ملاحقات عميل لحوح. يكون رد الفعل الأول لليلى أن تعود إلى أشغال البيت، لكنها حين ترجع إلى الكباريه، تغازل شكرى بطريقة شائنة أثناء رقصتها. يمارس الاثنان الجنس فى هذه الليلة فى الفراش الذى رأيناه آخر مرة مشغولا بابنتها، وليلى هى التى

تتسلل الآن إلى البيت كمراهقة تشعر بالذنب. يوقظ رنين الهاتف ليلى لتجد المتحدثة سلمى التى تقول إنها تريد أن تقدم لها صديقها، الطبال الذى يعمل فى درس الرقص. أما شكرى الذى لم يكن يعلم بعد بهوية ليلى الحقيقية، فيقطع علاقته بها فى لقائهما التالى حين يعود إلى منزله ليجدها فى فراشه. نرى فى المشهدين الأخيرين ليلى التى تبدو عليها المهابة وهى تحيى سلمى وزوج ابنتها شكرى (باعتبار ما سيحدث فى المستقبل) وتملؤها الثقة التى اكتسبتها من حياتها السرية، ثم نراها ترقص فى زفافهما وهى مرتدية ثوبا من الساتان الأحمر.

فيلم «الساتان الأحمر» له صياغة جميلة، وهو ينتقل بسلاسة ما بين عالميه وجيليه، ونرى النغمة الدالة الثابتة، ألا وهى الرقص، فى جميع أشكاله الاجتماعية، فنراه كتأمل ذاتى تقوم به الشخصية فى خصوصية، وكتسلية للمراهقات، ، وكنمرة فى الكباريه وكشيء أساسى فى الأفراح. وقد أجادت المخرجة صياغة التوازيات، والتباينات، والمفارقات الدرامية الساخرة، والسرعة التى حافظت عليها المخرجة فى القطعات بين مختلف مقاطع الفيلم مثيرة للإعجاب. وموسيقى نوفل المناع فى مشاهد الرقص مبهجة، وفى غير هذه المشاهد تأتى الموسيقى هادئة لكنها ذات تأثير كبير. إن هذا الفيلم فيلم مدهش، وهو الأول لمخرجته، وهو يتجاوز المقاييس العادية لأفلام بلدان المغرب العربى.

يوجد فرق مهم بين أفلام بلدان المغرب العربى و السينما الغربية، ألا وهو تطور الشخصيات (أو عدم تطورها) فى مسار السرد الروائى للفيلم. إن فكرة الإرادة الحرة أساسية فى أى سينما تبنى على النمط الهوليودى، ومطلوب دائما من الشخصيات أن تختار لنفسها وتعمل على اختياراتها، مهما كان الخطر المحيط بهذه الاختيارات. من هنا تتغير الشخصيات التى على النمط الهوليودى وتتطور فى مسار السرد الروائى. وقد استكشف كيفين دواير فى سلسلة حواراته الممتازة مع محمد عبد الرحمن تازى السبب فى أن هذا يبدو أنه لا يحدث أبدًا فى سينما بلدان المغرب العربى، وكان رد المخرج المغربى رائعًا، إذ قال:

ربما كان التفسير له علاقة جزئية بالإسلام، لأننا ربما نكون تحت قيادة فكرة القدر المكتوب سلفًا على الشخص، فكرة أن مصائر الناس مرسومة لهم سلفًا، وأنهم لا يتحكمون فى مستقبلهم بل يتحكم فيه الخالق[١٢].

ومهما كانت المعتقدات الدينية لرجاء عمارى، فقد أبدعت شخصية ليلى التى تؤدى وظيفتها وفقًا لخطوط غربية ومن ثم فعندها مساحة تسمح لها بالتطور. الفارق بين ليلى ربة البيت التى نراها فى افتتاح الفيلم وليلى المهيبة الواثقة جدا من نفسها التى نراها فى نهايته فى منتهى القوة. فهى بمعنى ما انجرفت إلى ممارسة الرقص فى الكباريه، لكنها قبل أن تعكف على علاقتها الغرامية بشكرى نرى لقطة قريبة كلاسيكية لوجهها، معبرة عن لحظة اتخاذ القرار. فى النمط الغربى الحقيقى، الشخصية هى وحدها التى تضع النهاية. وحيث إنها قد تحدت المجتمع، فهى الآن تعيد الأشياء إلى ما كانت عليه وتجمع شتاتها، لكن هذا يحدث من موقف مختلف تمام الاختلاف عن موقفها فى بداية الفيلم. فى سياق كان التقليد السائد لحوالى خمسين عاما هو السينما الواقعية الاجتماعية، فإن رفض رجاء عمارى لتقديم أى نوع من التحليل الاجتماعى يجعلها أيضا متميزة عن معظم مخرجى سينما بلدان المغرب العربى. وهى تفسر هذا بقولها: «لقد قللت بأكبر قدر ممكن من المشهد الاجتماعى لكى أركز على قصة شخصية تظهر فى تونس الحديثة الحقيقية جدًا التى تنتمى لحاضرنا الحديث، والتى فيها أيضًا قصص يمكن أن تكون لها أبعاد عالمية»[١٣]. وما تقوله المخرجة لا يرضينى إلا جزئيا. فالشوارع الخالية فى الليل، وليلى التى يمكنها السير فيها بلا تحرش لا تبدو حقيقية تمامًا، والشخصيات الخارجية التى تمثل الضغوط الاجتماعية (الخال والجارة مدعية التقوى والتهذيب) ينقصها ما نتوقع أن تتمتع به من وزن وسلطة.

كانت الشكوك تنتاب رجاء عمارى فى كيف سيتلقى الجمهور مشهد الحب (الذى يتبع أسلوبًا أوروبيًا جدًا): «فى السياق العربى، هذه المشاهد يرجح أن تسبب صدمة لبعض الناس، لأنك لا تعرض هناك "مثل هذه الأشياء» بمثل هذه الصراحة فى السينما». أنها بالتأكيد المشاهد التى يضعها المخرجون الشبان المقيمون فى فرنسا

(مثل نبيل عيوش) فى أفلامهم على نحو متزايد، وهى المشاهد التى نادرًا ما تثير الإعجاب أو تقدم بإسراف فى سياق السينما الفرنسية. لكن ما أثار الفضيحة المحيطة بالفيلم حقا هى ليلى نفسها. فهى لا تتلاءم مع الصورة النمطية الاجتماعية للمرأة الكبيرة السن كضحية للتقاليد أو كحافظة لها. الفيلم يصورها كأرملة لها مشاعر ورغبات جنسية قوية تسعى لإيجاد مخرج لها مع رجل أصغر منها بكثير. وليلى لا تشبه بطلات الأفلام المصرية الاستعراضية لأربعينيات القرن العشرين وخمسينياته اللاتى تعجب بهن رجاء عمارى أيما إعجاب، بل هى تتجاوز الحدود، وبدلا من أن يقع بها العقاب، كما يحدث دائمًا فى السينما العربية للنساء اللاتى يتصرفن خروجًا عن توجيهات الرجال، نراها تتباهى بنفسها أمام ضيوفها المحترمين فى حفل الزفاف، بطريقة تكاد تضارع فى وقاحتها تصرفاتها فى الكباريه. الفيلم صادم حقا للطبقات المتوسطة المحترمة التى تكون الكتلة الأساسية لجماهير مشاهدى السينما التونسية فى تونس.

NOTES

1. Raja Amari, interview in www.indiewire – internet publication (2004).
2. Ibid.
3. Tahar Chikhaoui, 'Maghreb: De l'épopée au regard intime', in Jean-Michel Frodon (ed.), *Au Sud du Cinéma* (Paris: Cahiers du Cinéma/Arte Editions, 2004), pp. 35–6.
4. Raja Amari, indiewire interview.
5. See Abdelkrim Gabbous, *Silence, elles tournent!: Les femmes et le cinéma en Tunisie* (Tunis: Cérès Editions/CRÉDIF, 1998), pp. 43–61.
6. Raja Amari, cited in Nancy Ramsey, 'An Initiate in the Night Rhythms of Tunis', *The New York Times* (New York, 25 August 2002), 2, p. 2.
7. Ferid Boughedir, 'Le Cinéma tunisien avant *La Trace*: une thématique féministe', in Gabbous, *Silence*, pp. 174–5.
8. Ibid., p. 175.
9. Raja Amari, interview in the press book for *Satin Rouge*, n.p.
10. Ibid.
11. Karin van Nieuwkerk, *'A Trade Like Any Other': Female Singers and Dancers in Egypt* (Austin: University of Texas Press, 1995), p. 182.
12. Kevin Dwyer, *Beyond Casablanca: M. A. Tazi and the Adventure of Moroccan Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), p. 181.
13. Raja Amari, press book interview, n.p.

١٣- فوزى بنسعيدى (المغرب)

أحب أن يعتبرنا الناس مخرجين أتوا بنظرة معينة للتأثير على العالم ... أنت حين ترى فيلمًا لمخرج معين، لا تسأل نفسك عن جنسيته، فأنت تمر بتجربة الطابع العالمى للسينما: آمل أن تتمكن أفلامنا من إنجاز هذا.

فوزى بنسعيدى(١)

مقدمة

ولد فوزى بنسعيدى فى مكناس فى عام ١٩٦٧، وبعد أن حصل على دبلومة دراسات التمثيل من المعهد العالى للفنون الدرامية والثقافة السينمائية بالرباط، المغرب ISADAC، قضى فترة أخرى فى دراسة الدراما فى باريس بدءا من عام ١٩٩٠ فصاعدا، أولا فى معهد الدراسات المسرحية بالجامعة الثالثة بباريس، ثم فى الأكاديمية الفرنسية العليا للفنون الدرامية CNSAD. وتلقى بنسعيدى أيضا مقررات فى مختلف جوانب العمل بالسينما فى معهد السينما الفرنسى فى عام ١٩٩٥. وقد صار قادرا على التعبير عن اختياراته عند تصويره لأفلامه وعن طبيعة رسم الحركة فيها بفضل دراساته الأكاديمية التى استغرقت وقتا طويلا. لكنه يتمتع أيضا بخبرة عملية عريضة واحترافية، فقد عمل كثيرا جدا بالمسرح فى المغرب ممثلا ومخرجًا. وقد مثل لشاشة السينما أدوارًا مهمة فى أفلام «مكتوب» لنبيل عيوش (١٩٩٧)، و«الضفائر» لجيلالى فرحاتى (١٩٩٩)، و«حصان الريح» لداود أولاد سيد (٢٠٠١). كما عمل كاتبًا مشاركًا للسيناريو وممثلا فى الفيلم الطويل الذى أخرجه آندريه تشينيه بعنوان «بعيدًا» (٢٠٠١)، الذى يحكى قصة عملية تهريب

مخدرات، وصور فى المغرب. إن بنسعيدى إلى حد بعيد نتاج مشروع الحكومة المغربية لدعم المخرجين الشبان.

حصل بنسعيدى على دعم من مركز السينما المغربى لجميع مشروعاته الشخصية، وقد أتم إخراج الأفلام الثلاثة القصيرة المتفق عليها مع المركز قبل أن يبدأ العمل فى فيلمه الطويل الأول. وقد بدأ بنسعيدى عمله فى السينما فى عام ١٩٩٨ بفيلم روائى طوله ثمانى عشرة دقيقة بعنوان «الحافة»، تبعه بفيلمين قصيرين آخرين هما: «الرحلات» (١٩٩٩) و«الجدار» (٢٠٠٠). أما فيلمه الطويل الأول «ألف شهر» فقد عرض فى برنامج «نظرة خاصة» بمهرجان كان فى ٢٠٠٣، وفاز بجائزة أفضل مخرج جديد واعد.

من العناصر الأساسية لأسلوب بنسعيدى نهجه المميز فى التعامل مع الكاميرا. يختار بنسعيدى «اللقطات الثابتة التى يطول بقاؤها على الشاشة، وهى لقطات بعيدة، المسافة التى فيها بين الكاميرا والموضوع الذى تصوره مهمة، إنه نوع من «النظرة التى لا حول لها ولا قوة» التى تفكر فى ما حدث للشخصيات»[٢]. أما ما يخلق الإيقاع فهو «حركة الأجسام فى فضاء محدود وفى إطار صارم. إن ظهور الشخصيات فى هذا الفضاء، ولقاءاتها بغيرها فيه، واختفاءها منه فى أهمية النغمة الموسيقية فى نص موسيقى[٣]. وما لا يظهر على الشاشة فى أهمية ما يظهر عليها، وأفلام بنسعيدى تتطلب مشاهدًا إيجابيًا ألا يكف الفيلم عن مخاطبة ذكائه وخياله»[٤]. كل هذا يتضح فعلا فى فيلم «الحافة»، وهو فيلم روائى مصور بالأبيض والأسود، لا يوجد به أى تعليق مصاحب، ولا يوجد به حوار بشكل عملي، وقد فاز هذا الفيلم بجوائز دولية أكثر من أى فيلم مغربى آخر. يحكى الفيلم وقائع يوم فى حياة ولدين، حكيم وأخيه الأصغر سعيد، ينقبان فى القمامة التى على الشاطئ عن الزجاجات الفارغة ويبيعانها لتاجر مشروبات كحولية أعمى. وحين يحاول حكيم أن يخدع التاجر، يتعقبه، ويقبض عليه، ويخسر مدخراته المالية الهزيلة.. يرصد حكيم جماعة من السكيرين راكبى الدراجات على الشاطئ من على حافة تل، فيأمل فى أن يجمع من ورائهم قدرًا كبيرًا من الزجاجات الفارغة، ويسرق زكيبة استعدادًا لذلك. لكن راكبى الدراجات

يستخدمون الزجاجات الفارغة التى لديهم كأهداف للتدرب على الرماية، فيحطمونها بالأحجار التى جمعوها من على الشاطئ، ويبقى حكيم صفر اليدين.

من المهم بشكل خاص هنا الاستخدام المتطرف للعمق والمسافة، مع نظر الكاميرا بانتظام إلى الحدث من أعلى إلى أسفل من ارتفاع كبير. يحب بنسعيدى «العمل مع «ما يجرى خارج الشاشة»: ما يحدث فى أطراف الصورة لا فى مركزها، بل على الهوامش»[٥]. هنا، العناصر التى تظهر بحجم كبير فى مقدمة اللقطة (كمرور جنازة، أو إيماءة من سكير، أو شاحنة تتحرك) أقل أهمية من الأشكال التى تظهر فى أقصى خلفية الصورة، ألا وهى ضعف الولدين وقلة حيلتهما التى يؤكدها صغر حجم صورتهما على الشاشة. يحب بنسعيدى أيضا «ألا يلاحق الشخصية»، بل أن يجعلها «تخرج من الإطار وتدخل إليه». تبدأ اللقطات فى فيلم «الحافة» قبل دخول الشخصية إلى الكادر بفترة طويلة نسبيًا، وتبقى على الشاشة لفترة طويلة بعد خروج الشخصية من الكادر. السرعة البطيئة لهذه المشاهد يعوضها الاختيار الدقيق لزوايا الكاميرا والقطع الحاد بين مشاهد المطاردة، مع استخدام اللقطات القريبة بشكل مبالغ فيه من حين إلى آخر. يتميز أسلوب بنسعيدى النموذجى بأن الفيلم لا ينتهى بجمع شمل الولدين بعد الأحداث العصيبة التى واجهاها فى يومهما، بل ينتهى بصورة لسعيد بحجم ضئيل وهو يسير بتثاقل من المفترض أنه يتجه نحو أخيه الأكبر البائس. يهتم بنسعيدى دائما بالطرق البديلة لرؤية الأشياء، ونجد فى هذا الفيلم لقطة بعيدة تطيل البقاء على الشاشة للأمواج وقد تشوه منظرها حين نراها من خلال قعر زجاجة وجدها حكيم لتوه فى البحر.

حين وجه لبنسعيدى سؤال عن أعماله المتعددة فى المسرح والسينما، تكلم عن إعجابه بالمخرجين «الذين يخرجون، ويرسمون، وينتجون أعمالا أوبرالية ... ذوى الأنشطة المتعددة» وذكر أورسون ويلز وفرانسيس فورد كوبولا من بين من تأثر بهم[٦]. وظل بنسعيدى يمثل ويخرج أعماله المسرحية والسينمائية المنفصلة حتى أخرج فيلم «ألف شهر». وعلى الرغم من أنه انجذب إلى إعطاء نفسه أدوارًا يمثلها على المسرح وأدوارًا فى أفلامه القصيرة، فإنه قاوم إغراء التمثيل فى هذا الفيلم.

لكنه مثل دورًا صغيرًا وإن كان مهمًا فى فيلم ألف شهر، لأنه «أراد أن يجرى تجربة»، ليرى ما إذا «كان سيرتاح لذلك، وما إذا كان التحول بين العمل أمام الكاميرا والعمل خلفها سيضر بالفيلم»[٧]. لا شك أن ما ساعده على اتخاذ القرار أن المشاهد التى مثل فيها كان يمثلها أمام زوجته نزهة رحيل، وهما متزوجان منذ عشر سنوات. لقد أحب بنسعيدى دائما أن تجمع أفلامه ما بين ممثلين محترفين وآخرين غير محترفين، وهو يستخدم فى فيلم ألف شهر سكان القرية التى صور فيها الفيلم، إذ يجد أن هذا «محفز لهمة الجميع» كما أنه يعطى «دقة معينة»[٨]. لكنه مع استمتاعه بالتمثيل فإن «ما يجعلنى أخلق عوالم هو الحاجة الحيوية للإخراج»[٩].

ألف شهر

كلمة ألف شهر مضبوطة على وقت محدد: فى عام ١٩٨١وفى بداية شهر رمضان، الذى فرض على جميع المسلمين صيامه. على الرغم من دقة اختيار ١٩٨١، لا يرغب بنسعيدى أبدًا فى مواجهة التاريخ رأسًا برأس: «حتى لو كانت تلك الفترة فترة مواجهات اجتماعية هائلة، لا يوجد فى الفيلم أى مظاهرات، ولا إضرابات، ولا أعمال شغب»[١٠]. يهتم بنسعيدى بدلا من ذلك بشكل «حميم» من أشكال التاريخ بأطلاله وتأثيراته البعدية على حياة الناس الذين لا يشهدون حدوثه، لأنهم محصورون فى حاضر يحكم عليهم قبضته فى صراعهم من أجل البقاء على قيد الحياة»[١١]. ومع أن الدين يلعب دورًا مساويًا فى أهميته لدور التاريخ فى الفيلم، إلا أن بنسعيدى غير مهتم بالتعبير عن معتقداته الدينية الخاصة فيما يتعلق بالإسلام، بل بأن يضع يده على مكان الدين من حياة الشخصيات اليومية، ودوره فى تشكيل شخصياتهم وعلاقاتهم بالعالم»[١٢]. اختار المخرج رمضان لتدور فيه أحداث الفيلم لأنه أتاح له «أن يضع الفيلم فى زمان ومكان يحدث فيه طقس اجتماعى بطريقة طبيعية»، مما يجعله «يعرض كيف يعيش الأبطال علاقتهم بهذا الطقس»[١٣]. وليلة القدر (ومعناها ليلة القوة) التى تأتى فى رمضان لها أهمية خاصة، حيث إنها الليلة التى تنزل فيها الوحى للمرة الأولى على النبى.



شكل (١٣ - ١) فوزى بنسعيدى: ألف شهر

يطبق فيلم ألف شهر النهج الذى اتبعه المخرج فى فيلم «الحافة» على سرد روائى طوله ساعتان، والنتيجة فيلم مركب يثير المتفرج ويحبطه فى آن واحد. توجد فى الفيلم الكثير من التفاصيل الفردية الساحرة والكثير من اللحظات الكوميدية الصغيرة التى تشد المتفرج، على الرغم من أن السرد فى مجمله كئيب وقاس. لكن اختيار

تكشف الحبكة بطريقة زمنية صارمة واتساع حلقة الشخصيات الموجودة بالفيلم يعنى أن المشاهد لابد أن يحتفظ فى ذهنه بعدد هائل من القصص فى نفس الوقت، منتقلا باستمرار من واحدة إلى أخرى، بلا أى إشارة واضحة لما هو مهم وما هو غير مهم. إنها استراتيجية يستخدمها بنسعيدى عن قصد، وهو يحدد مدخله الأسلوبى بأنه «بوليفونى [متعدد الصوات]». وهو يحاول من البداية أن:

> يغرى الجمهور بالسير فى سبيل يبدو واضح المعالم وباعثًا على الطمأنينة، ليجعلهم يفقدوه فى لحظة. يظل المركز متحولا وما يبدو أنه الهامش يصير المغناطيس الذى يجذب كل ما عداه إليه، ما يلبث أن يختفي، ليظهر مكانه عنصر هامشى آخر. وهذا الاختفاء للمركز يتيح لنا أن نقترب من كل شخصية من الشخصيات وكل مشهد من المشاهد بنفس القدر من القوة[١٤].

نتيجة لهذا النهج، فإن اللحظات الرئيسية لا تمثل بالقدر اللازم، إما لاستبعادها من السرد الذى يجرى على الشاشة أو لأنها صورت فى لقطات بعيدة جدا لدرجة أن تأثيرها تشتت.

تواجه المتفرج صعوبة أخرى هى الطبيعة المتشظية للمعلومات التى تعطى لنا فى أى مشهد بعينه، مما يؤدى إلى اضطرار المتفرج للانتظار لفترات معتبرة من الزمن قبل أن يستوعب المعلومة التى يحتاجها ليسد الثغرات ويفهم تماما كيف تترابط المشاهد وكيف تتكشف الحبكة بالضبط. قال بنسعيدى إنه يحب السينما على عدة مستويات، «الفيلم شيء يمكن أن تعيد اكتشافه فى المشاهدة الثانية له، فترى فيه ما لم تره فى مشاهدتك الأولى له»[١٥]. يصدق هذا القول بالتأكيد على فيلم «ألف شهر»، وافتتاحية الفيلم ترسى النموذج الذى ستتكشف على أساسه الحبكة عبر ساعتين من السرد الروائى الفيلمى. يبدأ الفيلم بأمرين صغيرين غامضين بالنسبة للمشاهدين. الأول هو لماذا يقف جميع أهل القرية على جانب التل يراقبون السماء؟ يحل هذا السؤال بسرعة حين تخبرنا عبارة مكتوبة على الشاشة أن هذا شهر رمضان، الذى تتحدد بدايته بأول رؤية للهلال الوليد. السؤال الثانى هو لماذا يحمل مهدى ابن

السابعة مقعدا ويتجول به طوال الوقت، وعلينا أن ننتظر لحوالى عشر دقائق لنعرف إجابة هذا السؤال، حين نعرف أن مهدى نال شرف وامتياز أن يكون مسئولا عن مقعد معلمه فى المدرسة.



شكل (١٣ - ٢) فوزى بنسعيدى: ألف شهر

لقد اعترف بنسعيدى بأنه «يحب التلاعب بالمتفرج على مستوى الشكل» و«الحفاظ على إسهام المتفرج بهذه الوسيلة ولا يقدم له كل شىء جاهزًا منذ البداية»[١٦]. لكن هذا مجرد بداية المشكلات التى يضع فيها الفيلم المتفرج، حيث إنه لا سبيل عند هذه اللحظة من الكشف مثلا لمعرفة أهمية الدور الذى سيلعبه المقعد كنغمة مميزة (ليتموتيف) تتردد خلال تكشف السرد بأكمله. والحق أن الفيلم كان يمكن أن يسمى بسهولة «المقعد»، سيرا على منوال تسمية فيلمى «الحافة» و«الجدار». المقعد وسيلة ينتقم بها زملاء مهدى منه، بجلب اللوم له على إهماله إذ يشتتون انتباه مهدى عن المقعد ويدقون فيه مسمارًا. لكن قصة المقعد لا تنتهى عند هذا الحد. فجد مهدى (الذى باع جميع أثاث بيته ليكفل الستر لبيته) يسرق المقعد ويبيعه ليشترى لمهدى ملابس جديدة فى ليلة القدر. نتيجة لذلك، يرفض المعلم التدريس للتلاميذ، مدعيا أن «معلمًا بلا مقعد لا يعتبر معلمًا» ويرغم القرية على شراء مقعد بديل له. يظهر المقعد مرة أخرى ضمن قطع الأثاث المستأجرة فى حفل زفاف القائد المحلى (أو الموظف الإدارى للمقاطعة)، ويتعرف عليه المعلم ويكاد ذلك يؤدى إلى فضح الجد

على يد زمرة من أهل القرية وعقابه باعتباره لصًا. وبينما يكون المقعد نفسه جزءًا من الصياغة النهائية لشكل الفيلم، فإن اكتشاف السرقة يدفع الجد لمغادرة قريته مع أمينة (أم مهدي) ومهدى فى اللقطات الأخيرة من الفيلم. يلعب المقعد أدوارًا مختلفة مع تقدم أحداث القصة، يوازيها تحول تصوراتنا عن مختلف الشخصيات كلما أعطانا الفيلم طبقات جديدة من المعلومات عنها.

على الرغم من ادعاء بنسعيدى بأن سرده «بوليفونى [متعدد الأصوات]»، فإن مهدى هو مفتاح فهم فيلمه. على الرغم من أن القصة لا تعرض من وجهة نظر مهدي، فإن مستوى إدراكه (أو عجزه عن الإدراك) هو الذى يشكل فيلم «ألف شهر» بأكمله. ولأن السرد الروائى للفيلم مضغوط فى فترة زمنية لا تتعدى أسبوعًا أو أسبوعين، لا يتاح لمهدى مساحة للنمو : فهو نفس الصبى ابن السابعة فى نهاية الفيلم كما كان فى بدايته. وهو يأتى بتصرفات الأولاد الصغار: فيحكى قصصًا عما حدث حين فقد حقيبته المدرسية، ويضرب ولدًا صغيرًا ضايقه، ويريد أن يتبول فى أثناء سيره مع والدته فى الطريق. ولأنه الصبى المدلل لمعلمه، يعطيه المعلم «أول درس فى كيف يصير معلمًا» حين يجعله يضرب الأولاد الآخرين بالعصا. ويضربه أولاد الصف المدرسى بدورهم، على الرغم من تشتت تأثير هذا المشهد لأن المخرج صوره فى لقطة بعيدة جدًا. وتحدث أشياء مهمة فى دائرة عائلته القريبة (تخبره صديقته مليكة قبل موتها بحقيقة سجن والده، وجده يتحول إلى لص، وأمه تغريها فكرة الزواج بزوج جديد)، لكن مهدى لا يمكنه أن يفهم أيًا من هذه الأمور، ومن ثم لا يتأثر بها. يتجلى فى الفيلم مستوى إدراك مهدي، من حيث إن لحظات العاطفة الحقيقية والتفهم التى يبديها الكبار لم تمثل بالقدر اللازم لها أو أغفلت تمامًا، ولا يبقى لنا إلا سرد مسطح، حيث إن حمل المقعد وفقدان صديق، والفشل فى الصوم للمرة الأولى والاعتقاد بأن بإمكانك أن ترى فرنسا فى ثوب جميل تقدم جميعها كأحداث على نفس المستوى من الأهمية.

تلعب أمينة، أم مهدي، الدور النمطى المغربى للأنثى الضحية، حيث يسجن زوجها دون محاكمة لحوالى عام وهى لا تملك إلا النزر اليسير من النقود لتنفقه على

معيشتها، على الرغم من عملها خادمة لدى القائد. وحين ترغب فى العودة للعيش مع أمها فى الدار البيضاء، يوضح لها حموها أنها لن تأخذ مهدى معها. ترفض السلطات السماح لأمينة برؤية زوجها، فترفع صوتها احتجاجًا، فيتهمها البوليس بسب الدولة ويضربها. إن تناول بنسعيدى لهذا الحدث مثال نموذجى على كيفية حدوث الأحداث التى تجرى خارج الشاشة فى أفلامه. لا نرى إلا الجد راكعًا على ركبتيه وهو يتوسل لرجال الشرطة أن يتركوها بينما يجرونها. بعد ذلك نرى لقطة للعائلة وهى فى طريق عودتها إلى البيت فى صمت (لقطة مصورة من خارج التاكسي) ثم نرى الأم فى البيت وهى.تغسل جروحها فى صمت. ولا تقال ولا كلمة واحدة عما حدث. يعتمد بنسعيدى على إيماءات الجد والأم ليخبرنا بكل ما يجب أن يقال.

بعد ذلك تبيع أمينة دبلة زواجها لتعيش بثمنها، لكن سرعان ما تسلبها جماعة من المتسولين العدوانيين نقودها فى مشهد جدير بأن يكون من أفضل مشاهد بونويل. أما المشاهد التى تجمع بين أمينة وسمير (الذى يلعب دوره بنسعيدي) والتى يبدو فيها أن حياة جديدة يمكن أن تبدأ، فهى مشاهد مجهضة، لكن الممثل والممثلة يؤديانها بطريقة جميلة. والجد ضحية هو الآخر، وهو مفلس بعد أن صادرت الدولة أرضه، ويرغم على بيع أثاث بيته وينتهى به الأمر إلى أن يسرق ليعيش. وقد تناول المخرج أيضا بحساسية المشاهد التى تجمع بين الجد وأمينة فى البيت، حين يعرف كل منهما أعمق أسرار الآخر.

ولا تصلنا عن الشخصيات الأخرى إلا صور مفتتة. يقدم لنا الفيلم مليكة، صديقة مهدي، الطالبة المتحررة ابنة القائد، وهى الشخصية الوحيدة التى تبدى اهتمامًا بالسياسة والمعارضة الشعبية، والتى تموت فى حادث تصادم سيارة (وهو ما نكتشفه فى النهاية). يوضح تناول هذا المشهد أيضا السمات المميزة لنهج بنسعيدى. حين تصل أمينة إلى بيت القائد لتعمل فيه تجد القلق مخيما عليه، فمليكة لم تعد إلى البيت. وفى الوقت الذى تعمل فيه أم مهدي، يتجول مهدى فى المنزل الخاوي، متجها إلى غرفة مليكة. ثم يحدث قطع مباشر إلى أم مهدى وهى تغطى المرايا والصور بالملاءات، ويمتلئ المنزل الآن بنساء باكيات فى صمت. ونرى جثمان مليكة كما يراه مهدى من على بعد مسافة وهم يجهزونه للغسل، ثم يغلق باب ليحجب عنا النظر

كما يحجبه عنه. ولا نرى العائلة بعد ذلك، تلك العائلة التى لا يعرض الفيلم أبدا حزنها وفجيعتها.

كل ما يحدث أننا نجمع تدريجيا أجزاء قصة حسين، وهو شخصية هامشية من الشخصيات التى يحبها بنسعيدى. نرى حسين أولا وهو فى وضع شبيه بوضع المسيح حاملا الماء إلى حقله. ثم يتضح لنا فيما بعد أنه قتل زوجته عند عودته من الحرب، وهو الآن يبنى مسجدًا بنفسه تكفيرًا عن ذنبه. وحين ينتحر، يوصل لنا الفيلم ضمنا (دون تصريح) بأنه يأخذ على عاتقه جميع خطايا المجتمع. والشخصيات الأخرى مرسومة فى تخطيط سريع، مقارنة بحسين: مرزوق، معلم المدرسة المتسلط (الذى يرغب فى أن يكون شاعرًا) والذى يحب سعدية، جارة مهدى، حبًا بلا أمل؛ وسعدية الجميلة نفسها ابنة السابعة عشرة، وهى «فتاة صالحة» على الرغم من كثرة عرسانها؛ وعبد الهادي، كهربائى القرية، الذى يحب سعدية أيضا، والذى يسلى نفسه بقطع التيار الكهربائى بانتظام عن تليفزيون القرية، والذى يفجر الحريق الأخير فى زفاف القائد الجديد، والقائد الجديد الذى يفجر الاحتفال بزفافه كل التوترات التى كانت تغلى تحت السطح فى القرية، والذى ينتهى بمحاولته قتل أخيه رميا بالرصاص، بينما يحترق سرادق الزفاف دون أن يتمكن أحد من السيطرة على الحريق.

تساعدنا تعليقات بنسعيدى نفسه على نهجه فى توضيح لماذا يعتبر هذا الفيلم فيلمًا رئيسيًا وسط استكشافات جيل الألفية الجديدة من المخرجين لهياكل جديدة لبنية السرد الروائى فى أفلامهم. يقول بنسعيدى «إنه فيلم عن النظر إلى الأشياء، يدور حول ما تراه ومالا تراه ... المسألة هى ما الذى تسمح للناس أن يروه أو لا يروه. أنا أسأل نفسى هذا السؤال عن السينما: ما الذى أعرضه فى أفلامى؟»[١٧] إن ما يختار بنسعيدى أن يعرضه هى تفاصيل الحياة والسلوكيات، فيحرك فجأة أحداثًا صغيرة كثيرا ما تكون لحظات كوميدية ضمن الوصف الكئيب إجمالا للمغرب فى ١٩٨١. ويترك بنسعيدى لجمهوره مهمة جمع قطع الموزاييك ووضعها فى أماكنها المناسبة، معطيا كل قطعة منها وزنها الملائم. إن فيلم «ألف شهر» عمل متميز، وعند التفكير فى أسلوب بنسعيدى لا يسعنا إلا أن نردد حكم ليندلى هانلون عن روبرت بريسون:

> يمكن تحديد موقع حداثته أولا وقبل كل شيء في اختزاله الشديد للسرد الروائي للفيلم ... لقد بدأ من درجة الصفر وأعاد اختراع لغة سينمائية من مجرد هذه العناصر الضرورية تماما لتحريك السرد بأسلوبه المميز[١٨].

لا يعنى هذا إطلاقًا أى إشارة ضمنية إلى أن فيلم بنسعيدى مستمد من أفلام بريسون أو أنه سيبتكر فى النهاية مجموعة من الأفلام ليساوى بريسون. لكنه يشير إلى فيلم طويل أول لمخرجه، فيه صرامة حادة وله حجية يندر وجودهما فى السينما الحديثة.

NOTES

1. Faouzi Bensaidi, interview in www.africultures – internet publication (May 2003).
2. Faouzi Bensaidi, unsourced interview cited in the National Film Theatre programme (London, July 2004).
3. Ibid.
4. Faouzi Bensaidi, africultures interview.
5. Ibid.
6. Ibid.
7. Faouzi Bensaidi, NFT interview.
8. Ibid.
9. Faouzi Bensaidi, africultures interview.
10. Ibid.
11. Faouzi Bensaidi, NFT interview
12. Ibid.
13. Faouzi Bensaidi, africultures interview.
14. Faouzi Bensaidi, NFT interview.
15. Faouzi Bensaidi, africultures interview.
16. Ibid.
17. Ibid.
18. Lindley Hanlon, *Fragments: Bresson's Film Style* (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1986), p. 20.

١٤- عبد الرحمن سيساكو (موريتانيا)

السينما نظرة مصدرها موجود فى شخصية كل منا، الشخصية التى صكتها حياتنا، وتعليمنا، ومسارنا ... أنا مخرج سينمائى ولم أغادر قارتى قط، لأنى أحملها بداخلى.

عبد الرحمن سيساكو[١]

مقدمة

ولد عبد الرحمن سيساكو فى كيفا بموريتانيا فى عام ١٩٦١، ونشأ وترعرع فى مالي، وتدرب على مهنة السينما فى معهد السينما الروسى بموسكو، بفضل منحة سوفييتية، وهو مقيم فى باريس منذ بدايات تسعينيات القرن العشرين، فسيساكو هو النمط الأولى للمخرج الذى يعيش فى المنفى. وهو إلى حد بعيد نتاج المنفى الأوروبى الذى يستدعيه تعلم السينما فى معاهد أجنبية. ومع أنه يخبرنا أنه قرأ أعمال المنَظِّرين الثوريين فرانز فانون وإيمى سيزار فى مقتبل عمره (ويقتبس من أقوال سيزار فى التعليق المصاحب لفيلم «الحياة على الأرض»)، إلا أن ذوق أفلامه متأثر جدًا بالغرب. وعندما سئل عن الأفلام التى تأثر بها لم يستشهد بسابقيه من المخرجين الأفارقة، بل بفيلم لاسترادا لفيلليني، وفيلمى طفولة إيفان وأندريه رابلييف لتاركوفسكي، وفيلم الخوف يأكل الروح لفاسبندر، وفيلم المسافر لأنطونيونى[٢]. وتختلف فكرة سيساكو عن السينما الإفريقية أيضًا اختلافا جذريا عن فكرة رواد ستينيات القرن العشرين عنها، الذين كانوا يهتمون أيما اهتمام بفكرة الأصوات الإفريقية الحقيقية فى السينما. فى حوار أجرى مع سيساكو فى ١٩٩٥ قال:

يوجد الكثير من المخرجين الأفارقة، وسيصنعون الكثير من الصور

> الإفريقية، لكنى لا أعتقد أن هذا ينبغى أن يكون أولوية فى حد ذاته.
> أعتقد أن الحياة، والصورة، والقارة ملك للجميع .... من الجيد أن يصنع الأفارقة أفلاما هنا يكنون لها مشاعر قوية، وأن يأتى الأوروبيون إلى هنا ليصنعوا أفلامًا يكنون لها مشاعر قوية أيضًا[٣].

يتضح أيضا الفارق بين نهج سيساكو ونهج المخرجين الرواد من اعترافه لأحد محاوريه بأنه يهتم فى السينما «بالشاعرية، لكنها ليست بالضرورة الشاعرية الثورية»[٤].

يضع سيساكو فى اعتباره بشكل متزن وضعه الشخصى فى المنفى كنصف مجبر ونصف مختار، ولا يكثر من الحديث عن عيوب المنفى. ويظل اتجاه سيساكو دائما غامضا: «أنا أشترك فى هذا المصير مع الكثير من الناس الذين سيظلون دائما وأبدا مجهولين. لقد عشت فى قارات مختلفة ونتيجة لذلك أعتبر نفسى شخصًا يجمع ما بين الثراء والفقر»[٥]. يبدأ فيلم «الحياة على الأرض» لسيساكو بكلمات متسائلة من خطاب لوالده: «هل ما أتعلمه بعيدا عنك يساوى ما أنساه عنا؟ «لقد كان سيساكو طوال فترة عمله بالسينما مخرجًا يستخدم وضعه الخاص وخبرته الخاصة كأساس لعمله، فتكون كل مرحلة من مراحله «نوعًا من السيرة الذاتية»: «السينما بالنسبة لى بحث عن نفسى قبل كل شىء. وأنا أحاول من خلال السينما أن أبنى نفسي، كما يفعل الآخرون من خلال الكتابة أو الرسم أو حتى صناعة الأحذية»[٦]. وهو واع جدا لهذا الاستخدام لخبرته: «السيرة الذاتية حجة تعطينى قدرًا عظيمًا من الحرية»[٧].

فيلم تخرج سيساكو من معهد السينما الروسى هو «اللعبة» (١٩٨٨)، الذى يقدم قطعًا متداخلا بين قصص الولد الصغير أحمد، الذى يلعب ألعاب الحرب التى يمكن لأمه أن تنقذه منها، وقصص أبيه، الجندى الحقيقى الذى يرسلونه فى مهمة تجسسية وينفذ فيه حكم الإعدام بطريقة تعسفية. وينتهى الفيلم باقتباس من بول فاليرى: «الحرب مذبحة يرتكبها أناس لا يعرفون بعضهم البعض ضد بعضهم البعض، ويستفيد منها أناس يعرفون بعضهم البعض لكنهم لا يرتكبون أبدًا مذابح ضد بعضهم البعض». وأخرج سيساكو بعد ذلك ثلاثية فيلمية مكونة من أفلام قصيرة شديدة

التنوع. فيلم «أكتوبر» (١٩٩٣) صور فى موسكو، وهو عن فتاة روسية حبلى تنفصل عن حبيبها الإفريقي، الذى يغادر روسيا عائدًا إلى بلده. وفيلم «الجمل والعصى الطافية» (١٩٩٥) طوله ست دقائق وهو معد عن إحدى حكايات لافونتين الرمزية، وقد أخرجه لحساب مسلسل تليفزيونى فرنسى. أما فيلم «صبرية» (١٩٩٧) الذى يبلغ طوله ستًا وعشرين دقيقة فهو على عكس ذلك، إذ صور فى تونس وهو جزء من مسلسل تليفزيونى عالمى عنوانه «إفريقيا تحلم». هذا الفيلم دراسة عن الهواجس الشهوانية، وهو يحكى قصة شابين، سعيد ويوسف، مرتبطان بصداقة وثيقة جسديًا وعاطفيًا، ويقضيان وقتهما بلا نهاية فى لعب الشطرنج فى مقهى على شاطئ مهجور. وفى ذات يوم يلتقى يوسف بسارة فى القطار، وهى امرأة غامضة متشبهة بالغربيات، فيهمل صديقه ليتبعها ويتجسس عليها وهى تتخذ وضعيات فيها إغراء وهى مرتدية مينى جيب، ومايوه، وفستانا مبتلا ملتصقًا بجسدها. وحين يشعر سعيد بالاشمئزاز ويغادر، يقابل هو الآخر امرأة غريبة أخرى، والغريب أنها تشبه المرأة الأولى وأنه قابلها فى نفس القطار.

يظهر فى الأعمال التالية لسيساكو وهى أفلام أطول من سابقتها، التطور من الفيلم التسجيلى الشخصى إلى الفيلم الروائى المبنى على السيرة الذاتية. فيلم الفيديو الذى طوله ساعة وعنوانه «روستوف-لواندا» (١٩٩٧)، المصحوب بتعليق باللغة الفرنسية بصوت سيساكو نفسه، يحكى عن بحثه فى أنجولا عن صديقه القديم آلفونسو باريبانجا، وهو محارب سابق من أجل الحرية كان المخرج قد درس معه اللغة الروسية فى روستوف. الدليل الوحيد الذى مع سيساكو صورة جماعية لصديقه وهو فى السابعة عشرة من عمره التقطت له فى روسيا، ويمضى سيساكو فى استكشاف لواندا والبلدات والقرى المحيطة بها بحثا عن صديقه. يلقى سيساكو أطلال ثقافة دمرتها الحرب، ويلتقى بنطاق من الناس العاديين تحطمت حياتهم بمختلف الطرق: سكارى وسائقين، أزواج مسنين مع زوجاتهم، موسيقيين ويتامى. يظل الفيلم عند هذا المستوى من اللقاءات الفردية ولا توجد أى محاولة لشرح الوضع التاريخى أو لتقديم صورة مترابطة لسياسة أنجولا فى الوقت الحالى أو منظور المستقبل لها. وكما

قال سيساكو، «ما يهمنى فى الناس حالتهم الحالية، اللحظة التى ألتقى فيها بأحدهم وجها لوجه»[٨]. والصورة التى تنتج عن هذه السلسلة من الحوارات المتعاطفة والتى كثيرا ما تكون مرحة صورة للأمل والإيمان بروح الإنسان، مع الحنين لعالم مفقود من الاعتقاد الراسخ. ولا يقابل سيساكو أناسًا يعرفون باريبانجا فعلا ويمكنهم أن يعطوه عنوانه الحالى فى برلين إلا فى آخر يوم له فى لواندا. يتحدث سيساكو عن أول فيلم أخرجه بعد أن أنهى دراسته فى معهد السينما فقال: «أحب أن أحكى قصة كل شيء لم يحدث فعلا فى الواقع: لقاءات لا تحدث، مثلما فى فيلم «أكتوبر»، والحب المستحيل، وكل شيء يفسد بسبب التأخر لمدة ثانية عن الميعاد[٩]. وهذا ما يؤكده فيلم «روستوف-لواندا». وحين يذهب سيساكو فى رحلته الأخيرة إلى برلين ويجد صديقه فعلا، لا نرى اللقاء بينهما، ولا نأخذ فكرة واضحة عن باريبانجا نفسه، بل ينتهى الفيلم بشكل سريع حاد، مع سماعنا لصوت باريبانجا آتيا من خارج الكادر وهو يجيب على جرس الباب ، ونلمح طيف شخص فى لقطة بعيدة يطل من نافذة فى الدور العلوى.

الحياة على الأرض

الفيلم الروائى القصير الذى طوله ستون دقيقة والذى جعل من سيساكو شخصية مهمة فى السينما الإفريقية كان جزءًا من ست حلقات فى مسلسل عالمى يهدف إلى عرض تأثير الألفية الجديدة على شعوب العالم. لكن فيلم سيساكو (الذى تدور أحداثه فى قرية سوكولو بمالى حيث ولد والد المخرج) لم يفعل شيئا من هذا القبيل فعلا، حيث إن الوقت فى عالم هذه القرية لا معنى له. هذا فيلم متناقض ظاهريًا، حيث إنه يتميز بما يغفله بقدر ما يتميز بما يحتويه -المقابلات، والحوارات، ووجبات الطعام، والمشاهد العائلية الداخلية للبيوت، والعمل وتتابع من المشاهد يصور صراحة مرور الأيام. لقد أجادت هاجر بودين وضع يدها على مكان هذه التناقضات فى فيلم سيساكو ونغمتها المميزة، وعرّفتها بأنه «تتابع لصور، ومواقف، وعبارات وأصوات تتكشف فى رأسه، مثل حلم تستثيره الرغبة فى إعادة اكتشاف مكان والتطور استجابة

لنزوة أحاسيس بالتمتع بالخبرة»(١٠). وبدلا من أن يقدم لنا الفيلم تتابعًا محددًا للأيام التى استغرقتها الزيارة إلى سوكولو (أربعة أسابيع من التصوير إجمالا)، يقدم لنا نمطا متطرفا من التشظي، والتجاور، والتكرار، والتناظر.



شكل (١٤-١) عبد الرحمن سيساكو: الحياة على الأرض

نرى فى اللقطات الست الافتتاحية للفيلم سيساكو وهو فى باريس أو فى المطار يشترى من بين جميع البضائع الموجودة دمية دب قطبي، وهى لقطات تتباين مع المشاهد المصورة فى سيكولو. يبدأ الفيلم نفسه بخطاب يكتبه سيساكو لوالده يعلن فى عن زيارته الوشيكة لسيكولو ورغبته فى التصوير فيها. يذكر الخطاب رسالة سابقة

أرسلها سيساكو مع صديق عائد إلى سيكولو. وفى نهاية الفيلم، سيحمل سيساكو نفسه رسالة من أحد سكان سيكولو إلى شقيقه الذى يعيش منفيا فى باريس. وعلى الرغم من أن السبب الظاهرى للزيارة هو إن سيساكو يريد أن يقابل والده مرة أخرى، فإننا لا نرى الاثنين معا إلا فى ثلاث لقطات فقط: لقطتان متوازيتان مستعرضتان (الأولى تتحرك فيها الكاميرا من سيساكو إلى والده والثانية تتحرك فيها من الوالد إلى سيساكو) تقعان قرب بداية الفيلم ونهايته، ولقطة بعيدة لهما تبقى طويلا على الشاشة تصورهما وهما يسيران وسط الحقول. ولا نسمع أيا من الكلمات التى يتبادلانها؛ حيث إن سيساكو لا يدخل أبدًا فى محادثة حقيقية، والإشارات اللفظية الوحيدة لمشاعر سيساكو نسمعها بصوته الآتى من خارج الكادر ناطقا بتعليقات، معظمها اقتباسات من قصائد سيزار وكتاباته السياسية. والموسيقى هى مصدر الثراء الحقيقى لشريط الصوت: أغنية ساليف كيتا «فولون» (نسمعها عند وصوله وحين يسير مع والده فى الحقول فى نهاية الفيلم) مع عدد من الأغنيات لأنور براهام. ومما له دلالة، أن الإشارة الوحيدة لقدوم الألفية هى صوت برامج الراديو التى نسمعها على شريط الصوت فى خلفية المشاهد (بما فيها حوار مع مراسل صحفى فى اليابان).

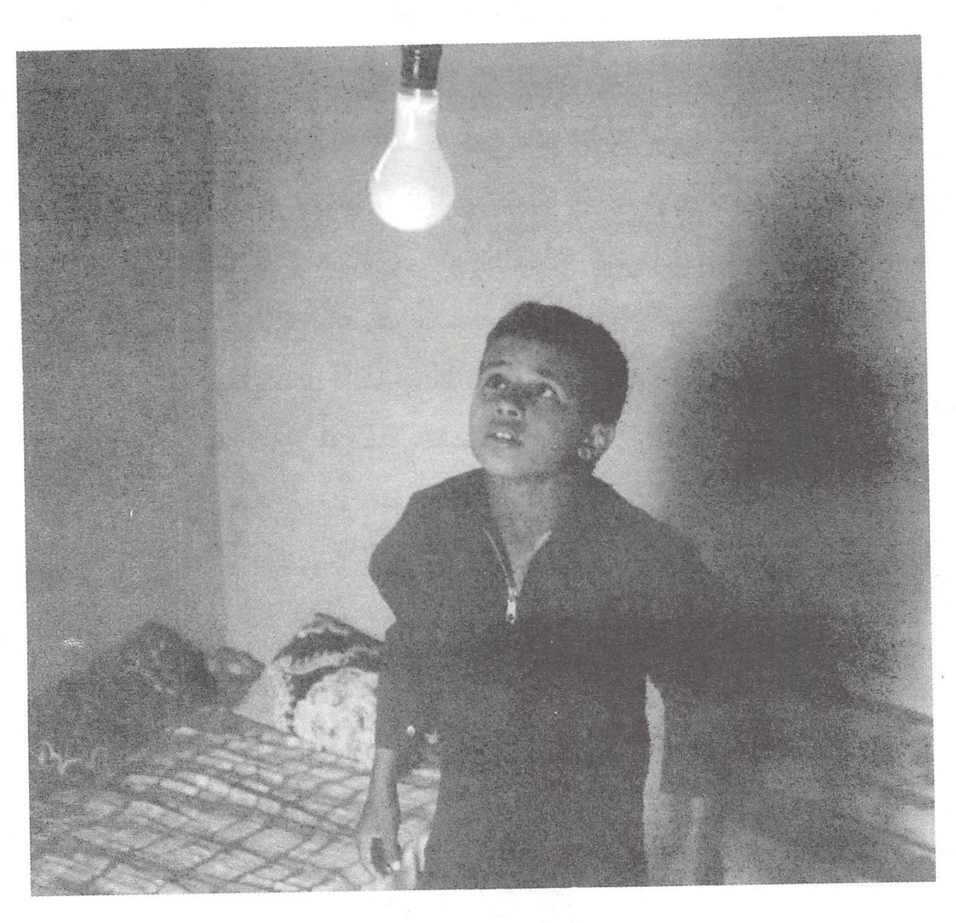
ونرى مجموعة من الأنشطة التى تجرى فى سكولو يعود إليها الفيلم: بث إذاعى من محطة الإذاعة المحلية (راديو كولون -صوت الأرز)، ومكتب البريد المحلى حيث لا يكف الناس -بما فيهم سيساكو نفسه- عن محاولة الاتصال بالغرباء (ولا يحرزون فى ذلك إلا قدرًا ضئيلا من النجاح)، وكشك المصور الفوتوغرافى الذى أقامه فى ميدان القرية. نرى أيضا عدة مرات عددا من عابرى السبيل: رجل يركب موتوسيكلا، ولد وحيد يركل كرة قدم فى الشوارع، زبائن مصور القرية. هذه الأفعال والإيماءات المتكررة تعطى الفيلم إحساسًا بأنه لا ينتمى إلى زمن محدد، ومن المفارقات الساخرة أن التتابع الحقيقى الوحيد للقطات متعاقبة فى الفيلم يصور مجموعة من الشبان الخاملين من أهل القرية نراهم أولا وقد تمددوا فى الظل، لكنهم بعد ذلك يزاحون للخلف نحو جدار يلجأون إليه. ولا يستسلمون إلا عندما ينعدم وجود أى

ظل، حتى وهم واقفون ملتصقون بالجدار، تصاحبهم على شريط الصوت زخارف مختصرة من خماسية لشوبيرت (وهى الموسيقى الغربية الوحيدة فى الفيلم).

الشخصية الوحيدة التى تحمل اسمًا فى الفيلم، عدا دراهمان (سيساكو نفسه) هى فتاة شابة اسمها نانا، يقابلها المخرج فى المرحلة الأولى من جولته المستمرة بالدراجة جيئةً وذهابًا عبر القرية (مرتديًا زيًا تقليديًا بجميع تفاصيله، بما فى ذلك قبعة مصنوعة من القش). تثرثر الفتاة معه حين يلتقيان، مشيرة إلى أنها من قرية مجاورة اسمها كوروما، لكن على الرغم من أنهما هما الاثنين لا يكفان عن قيادة الدراجات جيئة وذهابا، فإنهما يفشلان دائما فى أن يتقابلا بعد ذلك. وفى هذه الأثناء تزور نانا ترزى القرية، وتحاول إجراء اتصال تليفونى وأن تجعل المصور يلتقط لها صورة فى الميدان. وهى بهذا المعنى مصدر محتمل للسرد الروائي، لكن سيساكو فضل أن يجعلها تحتفظ بتحفظها، لأنه أحس أن «لديها سرًا ما، وأن وراءها ما هو أكثر من جمالها الظاهر»: «أردت أن أبنى حولها قصة غامضة تمامًا وأجعل الناس يفهمون أنها يجب ألا ترى كمجرد تسريحة جميلة وابتسامة لطيفة»[11]. لذلك السبب لم يخترع لها قصة، ولا جعلنا نراها وهى تقع فى الحب، أو أى شيء آخر: «إن الجانب الخفى للناس هو أثمن وأقوى ما فيهم»[12]. وفيلم «الحياة على الأرض» يؤكد هذا.

هيريماكونو

بعد أن أخرج سيساكو فيلم الحياة على الأرض الذى صوره فى قرية سكولو بمالى التى يعيش فيها والده، شعر بالحاجة لإخراج فيلم عن علاقته بأمه، التى يهدى إليها الفيلم الجديد، وقد توفيت الأم فى اليوم الأخير من تصوير الفيلم. الفيلم أيضًا عودة إلى موريتانيا، ويقول سيساكو إنه ينبع من «القلق الذى شعرت به دائما حول الكلام عن موريتانيا، بلدي، التى أفتقدها دائما. والعودة إلى هناك لأخرج فيلما كان فعلا ضروريًا جوهريًا وحميميًا»[13].



شكل (١٤-٢) عبد الرحمن سيساكو: هيريماكونو

سيساكو لا يهتم بإخراج أفلام عن سيناريوهات مكتوبة مسبقًا. ويقول إنه قدم إلى شبكة تليفزيون آرتى مجرد صفحتين عن فيلم الحياة على الأرض (كانت إحداهما الخطاب الموجه للأب الذى سيفتتح به الفيلم)[١٤]. أما بالنسبة لفيلم هيريماكونو (المعروف أيضا باسم فى انتظار السعادة)، فقد كتب سيساكو ملخصًا من حوالى أربعين صفحة، لكن الفيلم كان أساسًا مرتجلا مع الممثلين غير المحترفين الذين قابلهم المخرج فى نواديبو، والذين لعبوا أدوار أنفسهم فى الفيلم وقدموا الكثير من

حواره[١٥]. الطريقة التي عمل بها سيساكو تتلخص في جلب حشد من الناس إلى فيلمه «بدعوتهم لحكاية قصصهم الخاصة بهم أيضًا». كان الفيلم نتيجة سعيدة لهذه اللقاءات: «أعترف بأني كنت محظوظًا للغاية بهم، كانوا فائقين للحدود الطبيعية. وثقت فيهم ووثقوا في»[١٦].

هيرماكونو أكثر أفلام سيساكو مراوغةً، فهو يشبه فيلم «وداعًا إفريقيا» لمحمد صالح هارون في أن جميع العلامات الطبيعية الدالة على اتجاهه قد حذفت، والحدود بين الواقع والخيال المحض لا تظهر للوهلة الأولى. يبدأ الفيلم بطريقة نمطية غامضة برجل (نعرف فيما بعد أنه ماكان) يدفن جهاز الراديو الذي يملكه في الرمال (بعد أن لفه بعناية)، ثم ينصرف متوغلا في الصحراء. وبعد نزول العناوين الأولى للفيلم، نرى ماكان وهو يبحث عن الراديو المفقود الآن. لا يقدم الفيلم أي تفسير للدفن ولا للفقد، بل يقطع على سيارة تاكسي متوقفة وقد حملت شبكتها بأحمال وفتح غطاء محركها. لقد تعطل التاكسي والركاب قد لجأوا إلى الظل. وينتهي الأمر بعودة التاكسي لاستكمال مشواره، ويلتقط التاكسي جماعة من الرجال المتفرقين أثناء عبوره لحدود مجهولة. أحد هؤلاء الركاب هو بطل الفيلم، لكن لا يوجد ما يميزه في هذه المرحلة عن الآخرين، ولا يوجد سبيل لتحديد أين ستقف السيارة. والحقيقة أن هذا الشاب هو عبد الله ابن السابعة عشرة، الذي عاد لتوديع أمه قبل أن يسافر للخارج، وقرية الصيادين التي توقفوا فيها هي نواديبو، على سواحل موريتانيا. ووفقا للطريقة المميزة لعمل سيساكو، لا نرى اللقاء بين الأم والابن، وأول مرة نرى فيها الاثنين معا حين توبخ الأم ابنها بسبب التدخين.

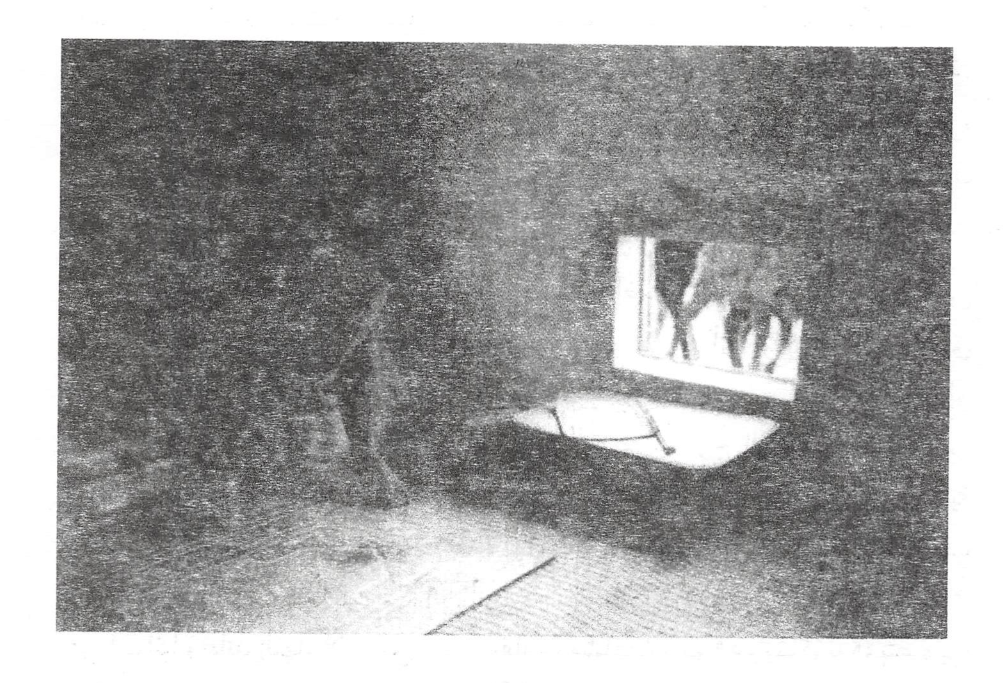
قال سيساكو: «المنفى يسبق الرحيل. نحن نبني منفى حقيقيًا داخل أنفسنا، حتى قبل أن نرحل متجهين إليه. إنه نوع من المنفى الداخلي، لا يقتصر على الأفارقة وحدهم»[١٧]. يصدق هذا الكلام بالتأكيد على عبد الله، الذي يعيش بالفعل في منفى من نوع ما في نواديبو، حيث إنه لا يتحدث اللهجة المحلية، ألا وهي اللهجة الحسانية المحلية، ولا يرتدي الزي التقليدي المحلي، ونادرا ما يخرج. يخرج عبد الله مرتين لزيارة من يفترض أنهم أقاربه. في المرة الأولى لم يجد أحدًا يرحب به، على الرغم

من أنهم شغلوا جهاز التليفزيون ليجعلوه يشاهد برنامج مسابقات فرنسى، «اقتحام حضارة مزيفة لمكان يعيش فيه أهل ثقافة أصيلة»، على حد تعبير سيساكو[١٨]. وفى الزيارة الثانية، التى يرتدى فيها هذه المرة زيًّا تقليديًا، يجد أن المواد التى اختارها متطابقة تماما مع الستائر والمفارش المجددة الموجودة فى الغرفة (وهى إحدى الفكاهات الصغيرة الكثيرة الخفية التى يحفل بها الفيلم). وفى زياراته لأقاربه الآخرين نجده فى أولى الزيارات وقد حوصر فى طقس غريب يجرى فيه غزل بين الرجال والنساء الذين واللاتى يجلسون ويجلسن فى صفين متقابلين فى الغرفة، وفى الزيارة الثانية نرى جماعة من النساء يتهكمن عليه صراحة لعدم قدرته على الكلام باللغة المحلية.

ونعلم أن عبد الله ما زال لا يملك جواز سفر، ويستغل صبى صغير اسمه خاطرا مشكلات عبد الله اللغوية بأن يدأب على خلط الكلمات عمدًا وهو يتظاهر بتعليمه اللغة المحلية. وكان سيساكو قد قال إن دور خاطرا قد كبر أثناء التصوير لأن الطفل «فرض نفسه على الفيلم لأنه يريد أن يمثل، وهكذا كنت موجودًا لأتابعه. وكنت أجده دائما أمام الكاميرا، لأنه كان يرغب فى أن تلتقط له كاميرا السينما أكبر قدر من الصور»[١٩]. وفى الفيلم الذى خرج أخيرًا يقدم خاطرا الكثير من الفكاهة التى يجدها سيساكو شديدة الأهمية لفيلمه، وخاصة فى دوره كمساعد لماتا، البحار السابق والذى سيصير كهربائيًا، مع أنه يبدو أنه لم يتمكن قط من تركيب لمبة.

ويحدث قطع بين المشاهد التى يظهر فيها عبد الله وتلك التى تصور الناس الذين قابلهم سيساكو فى نواديبو، هذا إذا صدقنا قوله. من بين هؤلاء الناس امرأة مسنة، وهى مغنية شعبية (جريوت أنثى) فعلية، تعلم حفيدتها الغناء، والحفيدة لا تتمتع بالكثير من الموهبة، ورجل يابانى يحمل كيسًا فيه عينات من البضائع، ويبدو دائمًا كما لو كان مشغولا بإعطاء الأشياء الموجودة فى الكيس الذى يحمله للآخرين، وليس مشغولا بالبيع. وهو أيضا ينغمس فى عواطفه العارمة نحو غناء الكاروكى فى المنزل أمام شخص واحد يشاهده. ويلتقى عبد الله أيضا بنانا، وتتلخص قصتها فى أنها زارت أوربا لتخبر حبيبها السابق فينسنت بأن ابنتهما ماتت، وهى الوحيدة التى

تظهر فى المشاهد الاسترجاعية المتتابعة (فلاش باك) الوحيدة فى الفيلم، لكنها تبدو مصطنعة. توجد فى الفيلم قصة خيالية أخرى تحكى عن أستوديو مصور القرية، الذى يتجه إليه ميشيل -الذى يزمع السفر- لالتقاط صور شخصية بالدور مع كل واحد من أصدقائه، ومنهم ماكان. وبعد أسبوعين، يعتقد ماكان أنه كان يجب أن يكون فى إسبانيا فعلا، لكن الحقيقة مختلفة تمام الاختلاف، حيث إن الناس يغسلون جثمان ميشيل على الشاطئ، والصور ما زالت سليمة فى محفظة من مادة مقاومة للماء.



شكل (١٤-٣) عبد الرحمن سيساكو: هيريماكونو

يستمر نفس النمط طوال النصف الثانى من الفيلم. تتلقى نانا زائرًا من الرجال، وتستمر الجدة فى تعليم حفيدتها، ويقشر خاطرا الغلاف البلاستيكى لورقة نقدية ويفقدها مع الرياح. وفى هذه الأثناء، يجلس عبد الله بجوار نافذته التى تبلغ مستوى الأرض، يراقب الأقدام وهى تذهب وتجيء، وتوقظه أصوات نساء القرية وهن يصفقن ويرقصن فى حفل من نوع ما، ويقضى الليلة مع نانا. ويذهب ماتا فى مشوارين إلى

البحر حاملا مصدرًا للضوء، ولا تفسير لهذين المشوارين، المشوار الأول يصطحب فيه خاطرا، ويذهب فى الثانى وحده. ويموت ماتا فى مشواره الثانى إلى البحر. ونرى التاكسى وقد عاد للعمل مرة أخرى، وهو يحمل مجموعة جديدة من الرجال الذى ينوون عبور الحدود، بينما يبدأ عبد الله فى الاستعداد للرحيل. يقذف خاطرا بلمبة كهربية إلى البحر ثم يستعيدها حين تعيدها الأمواج إلى الشاطئ، لكنها لا تعمل بأفضل ما تعمل به اللمبات الأخرى. ويرحل عبد الله صاعدًا التل، ليعود أدراجه ويجلس عند سفح الكثبان الرملية، وحده مع حقيبة ملابسه. هذه آخر صورة نراها له، حيث ينتهى الفيلم بمشاهد تصور خاطرا وهو يستعرض لعبة الكاليدوسكوب التى يملكها، ويحطم مصابيح الشارع بنبلته ويراقب قطارًا مزدحمًا وهو يغادر المحطة. وحين يسقط نائما، يحلم بكاليدوسكوب مكون من أنوار تضاء كلها فجأة. وآخر مرة نرى فيها خاطرا (أم تراه عبد الله؟) حين نرى طيفًا لشخص يختفى خلف الكثبان الرملية فى لقطة بعيدة جدًا.

مع أن فيلم «هيريماكونو» فيلم روائى بشكل واضح، فإنه فيلم شخصى وغنائى قوي، يأتى ترابط أجزائه من قوة عواطف سيساكو لا من أى نوع من أنواع منطق السرد الروائى الخالص. لكن هذه العواطف تظل دائما ضمنية لأن الفيلم يخلو من التعليق المتعارف عليه بصوت المخرج آتيًا من خارج الكادر، بالضبط كما أن المواقع الجغرافية غامضة (فنحن لا نعرف أن هذه نواديبو إلا من مواد الدعاية للفيلم، وهيريماكونو مجرد أقرب بلدة لها، لكن الفيلم لم يزرها قط). ولا نعرف بالمثل من أين يأتى عبد الله ولا إلى أين يذهب، على الرغم من أننا نفترض أنه آت من إسبانيا وعائد إليها. لا يمكن للمرء مقاومة مشاهدة فيلم «هيريماكونو»، بتصويره الرائع وما فيه من حس فكاهى غريب الأطوار. لكنه يظل فيلما مراوغًا، لم يبن على الحقائق القاتمة للمنفى، بل على أساس إشارات غير محددة وروابط عاطفية عابرة. عنوان الفيلم فى الخارج باللغتين الإنجليزية والفرنسية هو «فى انتظار السعادة»، وقد جعل هذا العنوان أحد المشاهدين يسأل سيساكو عن تعريفه للسعادة. وكانت إجابته فهمًا مضبوطًا لنكهة الفيلم، إذ قال: «أعتقد أن السعادة تكمن فى التوقع. فى إدارة اليوم. فى التفاصيل اليومية الصغيرة. وهذا هو السبب فى جو السكينة المخيم على الفيلم»[٢٠].

Notes

1. Abderrahmane Sissako, 'Nous sommes riches de nos différences', interview in www.bulletin de la Guilde africaine des réalisateurs et producteurs 9 – internet publication (May 2003).
2. Abderrahmane Sissako, interview, *Cinécrits* 17 (Tunis, ATPCC, 1999), p. 47.
3. Melissa Thackway, *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film* (London: James Currey, 2003), p. 199.
4. Abderrahmane Sissako, *Cinécrits* interview, p. 49.
5. Abderrahmane Sissako, interview, *Qantara* 46 (Paris, 2002), p. 29.
6. Ibid.
7. Ibid.
8. Abderrahmane Sissako, *Cinécrits* interview, p. 45.
9. Ibid., p. 52.
10. Hajer Bouden, 'Sissako ou l'appareil circulatoire', *Cinécrits* 17 (Tunis: ATPCC, 1999), p. 63.
11. Abderrahmane Sissako, *Cinécrits* interview, p. 51.
12. Ibid., p. 52.
13. Abderrahmane Sissako, *Qantara* interview, p. 29.
14. Abderrahmane Sissako, *Cinécrits* interview, p. 48.
15. Abderrahmane Sissako, *Qantara* interview, p. 29.
16. Ibid.
17. Ibid.
18. Ibid.
19. Ibid.
20. Ibid.

قائمة بعناوين الأفلام

Our Daughter	ابنتنا
April	أبريل
Crythe Beloved Country	ابك يا وطنى الحبيب
Children of the Wind	أبناء الريح
The Closed Door	الأبواب المغلقة
Abouna	أبونا
The Scamrica, I Will Fleece Yo	الاحتيال
About Some Meaningless Events	أحداث بدون معنى
The Inheritance	الإرث
Ouaga Saga	أسطورة واجادوجو
The Neon Children	أطفال النيون
An Immigrant Song	أغنية مهاجر
Africa 50	إفريقيا ٥٠
Africa, I Will Fleece You	إفريقيا، سوف أنهبك
Opium and the Stick	الأفيون والعصا
October	أكتوبر
A Thousand Months	ألف شهر
Mille Fois	ألف مرة

Tales of the Arabian Nights	ألف ليلة وليلة
A Thousand and One Hand	ألف يد ويد
The Queen Mother	الأم الملكة
One Nationn, Algeria	أمة واحدة
Amok	آموك
Yemer otr The Flowering Thistles	إمير أو الأشواك المزهرة
Being Twenty in the Aures Mountains	أن تكون فى سن العشرين فى جبال الأوراس
Noi Un Noir	أنا الأسود
Me and My White Guy	أنا وصديقى الأبيض
Insurrctionnelle	الانتفاضة
Andrei Rubelv	أندريه روبليف
Hello Cousin!	أهلا يا ابن العم
The Beautiful Days of Schehrzade	أيام شهر زاد الجميلة
The Days	الأيام، الأيام
Emiati	إيميتاى
B 400	ب ٤٠٠
Gateway to Heaven	باب السما مفتوح
Bab el Oued City	باب الواد الحومة
Battu	باتو

Badis	باديس
The Bouquet	الباقة
Crooks	الباندية (اللصوص)
Bye Bye Sourity	باى باى سويرتى
Looking for my Wif's Husband	البحث عن زوج زوجتى
Far Away	بعيدًا
Bent Familia	بنت فاميليا
Buud Yam	بود يام
Borom Sarret	بوروم ساريت
Pousse-Pousse	بوسبوس
Pepe le Moko	بيبى لى موكو
Barbeque Pejo	بيجو حفل الشواء
The Casablancans	البيضاوة
Bialkoro	بيلاكورو
Tableau Ferraille	تابلوه الخردة (تل الخردة)
Under the Moonlight	تحت ضوء القمر
The Caallenge	التحدى
Viva Laldjerie	تحيا الجزائر
Tahia ya Fidou	تحيا يايدو

L'Heritage du Griot	تراث الجريوت
Immatriculation Temporaire	تسجيل مؤقت
El Chergui	التشيرجى
Touchia	توشيا
Waati	التوقيت المحلى
Touki Bouki	توكى بوكى
Twist Again	تويست مرة أخرى
Tiyabu Biru	تيابو بيرو
Tilai	تيلاى
Tilai	تيلاى
A Hall inthe Wall	ثقب فى الجدار
The Price of Forgiveness	ثمن العفو
The Neighbor	الجارة
Baya's Mountain	جبل باية
The Wall	الجدار
Algeria in Flames	الجزائر تحترق
Algiers-Beirut: In Remembrance	الجزائر - بيروت: للذكرى
West Indies	جزر الهند الغربية
The Ember	الجمر

The Camel and thg Floating Sticks	الجمل والعصى الطافية
The Paradise of the Poor	جنة الفقراء
Judex	جوديكس
The Essential	الجوهرى
Goi Goi le nain	جوى جوى القزم
Your Neighbors	جيرانك
Guelwaar	جيلوار
Djeli	جيلى
The Cliff	الحافة
A Love Affair in Casablanca	الحب فى الدار البيضاء
A Parisian Love Story	الحب فى باريس
Guerre de Libération	حرب التحرير
Fire!	الحريق!
Hassan Terro	حسن طيرو
The Wind Horse	حصان الريح
Un The au Sahl	حفل شاى على الساحل
Such a Simple Story	حكاية بسيطة كهذه
Story of a Meeting	حكاية لقاء
The Baeber of the Poor Quarter	حلاق درب الفقراء

Halfouine	الحلفاوين
Moolade	الحماية (مولاد)
The Money Order	الحوالة المالية
Quartier Mozsrt	حى موتسارت
Life is Ours	الحياة حياتنا
Life on Earth	الحياة على الأرض
When Men Weep	حين يبكى الرجال
Autumn - OCtober in Algiers	الخريف - أكتوبر فى الجزائر
Aristotle's Plot	خطة أرسطو
First Step	الخطوة الأولى
Khorma	خورما
Fear Eats the Soul	الخوف يأكل الروح
Make-Believe Horses	خيول الحظ
Daresalam	دار السلام
Dakan	داكان
Delwende	دلويندى
The Crocodile's Sacred Tears	الدموع المقدسة لتماسيح
The Black Wogs	الدمى الغريبة السوداء «أو» الجديان السوداء
Dunia	دنيا

Decmber	ديسمبر
Denko	دينكو
Rabi	رابى
The Forgotten Hilliside	الربوة المنسية
The Great White Man of Lamberene	الرجل الأبيض العظيم من لامباريه
Man of Aran	رجل الآران (رجل من آران)
Man of Ashes	رجل الرما د - ريح السد
The man of the Niger	رجل النيجر
The Man Who Looked at Windows	رجل ونوافذ
Journeys	الرحلة
The Long Journey	الرحلة الطويلة
The Big Trip	الرحلة الكبرى - عابر سبيل
Letters From My Village	رسائل من قريتى
Letter from New York	رسالة من نيويورك
Rachida	رشيدة
The Refusal	الرفض
The Fire Dance	رقصة النار
Rostov-Luanda	روستوف - لواندا
The Wind From Aures	رياح الأوراس

The Wind	الريح
Zan Boko	زان بوكو
Chief! Chief!	الزعيم
The Wedding	الزفاف
Summer Wedding	زفاف فى الصين
Zahra	زهرة
Louts Flower	زهرة اللوتس
Martal Tanie	الزوجة الثانية
The Visit	زيارة السيدة العجوز
Satin Rouge	الساتان الأحمر
The Five Cursed Gentlemen	السادة الخمسة والملعونون
Sarraounia	ساراوينا
The Postman	ساعى البريد
Samba Traore	سامبا تراورى
Mirage	السراب
Genesis	سفر التكوين
The Ambassadors	السفراء
The Desert Ark	سفينة الصحراء
The Sultan Of Medina	سلطان المدينة

The Colonial Misunderstanding	سوء التفاهم الكولونيالى
Sotigui Kouyate, un gtiot moderne	سوتيجوى كوياتيه، الجريوت الحديثة
Soleil O	سولى أو
Sia, The Dream of the Python	سيا، حلم الثعبان
Sejnane	سيجنان
Essaide	السيدة
Ceddo	سيدو
Silmande	سيلماندى
Rue Princess	شارع برنسيس
Bord' Africa	شاطئ إفريقيا
The Beaches of the Lost Children	شاطئ الأطفال المفقودين
A People in Arms	شعب يشهر السلاح
Bitter Champagne	الشمبانيا المرة
Hyena's Sun	شمس الضباع
Chouchou	شوشو
The Female Demon	الشيطانة
Screams	صرخات
Le Cri du Coeur	صرخة قلب
Golden Horseshoes	صفائح من ذهب

A Prayer for the Absent	صلاة الغائب
The Silence of tghe Forest	صمت الغابة
Silence of the Palace	صمت القصور
The Magic Box	الصندوق السحرى
The Last Image	الصورة الأخيرة
One Summer at la Goulette	صيف باب حلق الوادى
One Summer in La Goulette	صيف حلق الوادى
Hyenas	الضباع
Braids	ضفائر
Black Light	الضوء الأسود
The Swallows Don't Die in Jerusalem	طائر السنونو لا يموت فى القدس
Le Moulin de M. Fabre	طاحونة السيد فابر
Guimba the Dictoator	الطاغية جويمبا
Drums fp Fire	طبول النار
La Strada	الطريق
The Way	الطريق
The SleepingChild	الطفل النائم
Stolen Childhood	الطفولة المغتصبة
Ivan's Childhood	طفولة إيفان

Tracking Oblivion	طلبة النسيان
Tanja	طنجة
The Dove's Lost Necklace	طوق الحمامة المفقود
The Shadow of Earth	ظل الأرض
Shadow of the Pharaon	ظل الفرعون
Sand Storm	عاصفة الرمال
The Other World	العالم الآخر
Crossing Over	العبور
Clay Dolls	عرائس الطين
Reed Dolls	عرائس من قصب
The Arab	العرب
Blood Wedding	عرس الدم
Aziza	عزيزة
The Lovers of Mogador	عشاق موجادور
Ali Zaoua	على زووا
Ali in Wonderland	على فى بلاد العجائب
Omar Gatlato	عمر جتلاتو
Work	العمل
Holiday Back Home	العودة إلى الوطن فى عطلة

Living in Paradise	العيش فى الجنة
Cry No More	العيون الجافة
La Dame aux Camélias	غادة الكاميليا
Tobbere Kasam	غبار الحليب
The Loves of Hadji Mokhtar Soldi	غراميات الحاج المختار الصولدى
The Anger of the God	غضب الآلهة
Faat Kine	فات كينى
Fad'jal	فادجال - تعال واعمل
Faraw! Mother of the Dunes	فاراو! أم الكثبان الرملية
Fatma 75	فاطمة ٧٥
Fatma, L'Algerienne de Dakar	فاطمة
Fantomas	فانتوماس
The Girl	الفتاة
Balck Girl	الفتاة السوداء
The Girl from Carthage - Ain El Gazel	فتاة قرطاج - عين الغزال
The Dawn	الفجر
Dawn of the Damned	فجر الملعونين
The Charcoal Burner	الفحام
L'Afrance	فرنسا (فرنسا الإفريقية)

The Fellagas	الفلاجة
In Casablanca Angels Don't Fly	فى الدار البيضاء الملائكة لا تطير
Waiting For Happiness	فى انتظار السعادة
In My Father's House	فى بيت أبى
Finzan	فينزان
The Waiting Room	قاعة الانتظار
The Citadel	القلعة
Grandmother's Grammar	قواعد النحو الخاصة بالجدة
Skirt Power	قوة التنورة
Carmen Fei	كارمن جى
Casablanca Casablanca	كازابلانكا كازابلانكا
Once Upon a Time	كان ياما كان
The Bookstore	الكتيبة
Karim and Sala	كريم وسالا
Keswa	كسوة
Clando	كلاندو
Keita! The Heritage of the Griot	كيتا، تراث الجريوت
Women's Wiles	كيد النسا
Ken Bugul	كين بوجول

Kini & Adams	كينى وآدامز
The Gods Must Be Crazy	لابد أن الآلهة مجنونة
Laada	لادا
Laafi	لافى
We Have All of Death of Sleep	لدينا جميعًا ما يكفى من الموت لننام
The Game	اللعبة
The Oil War Will Not Take Place	لن تقع حرب البترول
Lawenece of Arabia	لورانس العرب
The Night of Truth	ليلة الحقيقة
The Niggt of the Decade	ليلة السنوات العشر
One Evening Night in July	ليلة من ليالى يوليو
Leila and the Others	ليلى والآخرون
Leila ma raison	ليلى والمجنون
Money-Dole	المال - دولى
The Rebel	المتمرد
Madame Brouette	مدام برويت
Madame Sans-Gêne	مدام سانجين
The Passenger	المسافر
A People on the March	مسيرة شعب

The Hammer and the Anvil	المطرقة والسندان
The Battle of Algiers	معركة الجزائر
Camp de Thiaroye	معسكر ثياروى
The Village Teacher	معلم القرية
The Adventures of a Hero	مغامرات بطل
Coffee-Colored	المقهى الملون (بلون القهوة)
Mektob	مكتوب
Angels	الملائكة
She is Diabetic and Hypertensive and She Refuses to Die	الملح والسكر ومابغاتش تموت
The Epic of Congo	ملحمة الكونجو
Ouaga Saga	ملحمة واجادوجو الأسطورية
El manara	المنارة
Los Olividados	المنسيون
The Exile	المنفى
La Mahabharth	المهابهارتا
Mossane	موسان
The Men's Season	موسم الرجال
Muna Moto	موناموتو
Mirka	ميركا

Minka	مينكا
Napoleon	نابليون
The Raiders of the Lost Ark	ناهبو تابوت العهد المفقود
Trances	النشوة
Nahla	نهلة
La Nouba	النوبة
Noua	نوة
Yeelen	النور
Nyamanton	نيامانتون
Nitt... Ndox!	نيت... ندوكس!
The Drifter	الهائمون
Haramuya	هاراموريا
Heremakono	هيريماكونو
Wariko, le grot lot	واريكو
Bye Bye Africa	وداعًا إفريقيا
Lous-Rose de Sables	وردة الرمال
Weshma-Traces	وشمة
And Tomorrow?	وطني
And Tomorrow?	وغدًا؟

Chronicles of the Years of Ambers	وقائع سنين الجمر
Wend Kunni	وندكونى
And So Angels	وهكذا تموت الملائكة
Wend Kunni	ويندكونى
Wendemi	ويนديمى
Ya Ouled	يا أولاد
Yaba	يابا
Yam Daabo	يام دابو
Youssef-The Legend of the Seventh Sleeper	يوسف - أسطورة النائم السابع

اختصارات

اختصارات

مرتبة وفقا للأبجدية الإنجليزية

A

ACCT	وكالة التعاون الثقافى والتقنى بفرنسا
ACE	أتيليه السينما الأوروبية بفرنسا
ACT	اتحاد السينمائيين التونسيين
ADCsud	المكتب الفرنسى لدعم تنمية السينما فى الجنوب
ADPF	جمعية نشر الفكر الفرنسى
AJCT	جمعية السينمائيين التونسيين الشباب
ALN	جيش التحرير الوطنى الجزائرى
ANAF	المؤسسة القومية للأفلام الإخبارية بالجزائر
ANPA	الوكالة الوطنية للتعزيز السمعى البصرى فى تونس
Audecam	جمعية التنمية والتعليم والاتصال فى إفريقيا والعالم

B

BFI	معهد الفيلم البريطانى

c

CAAIC	المركز الجزائرى لفن وصناعة السينما
CAC	المركز الجزائرى للسينما
CAI	الاتحاد الدولى للسمعيات والبصريات
CAV	مجمع الوسائل السمعية البصرية بالجزائر

CCM	مركز السينما المغربى
CDC	مركز نشر السينما بالجزائر
CENACI	المركز القومى للسينما بالجابون
CIDC	الاتحاد الإفريقى للتوزيع السينمائى ببوركينا فاسو
CIPROFILM	الاتحاد الإفريقى للإنتاج السينمائى ببوركينا فاسو
CIVCA	شركة ساحل العاج للسينما والسمعيات والبصريات
CLCF	الأكاديمية الفرنسية للسينما
CNC	مركز الفيلم الفرنسى القومى/ المركز القومى للسينما ببوركينا فاسو
CNCA	المركز القومى للسينما بالجزائر/ المركز القومى للسينما والوسائل السمعية البصرية بالجزائر
CNPC	المركز القومى للإنتاج السينمائى فى مالى
CNSAD	الأكاديمية الفرنسية العليا للفنون الدرامية
COMACICO	الشركة الإفريقية لإنتاج وتجارة السينما

D

DEA	دبلومة الدراسات العليا المعمقة بفرنسا
DEFA	هيئة السينما الألمانية
DNC	الإدارة الوطنية للسينما ببوركينا فاسو

E

ENADEC	المؤسسة الوطنية لتوزيع واستغلال الأفلام السينمائية بالجزائر

ENAPROC	المؤسسة الوطنية للإنتاج السينمائى بالجزائر
ENPA	المؤسسة الوطنية لإنتاج السمعيات والمرئيات بالجزائر
ENTV	المؤسسة الوطنية للتليفزيون بالجزائر
ERTT	هيئة الإذاعة والتليفزيون التونسية
ESEC	المدرسة العليا للدراسات السينمائية بفرنسا
ESRA	المدرسة العليا لإخراج المواد السمعية والبصرية بفرنسا

F

FACC	الاتحاد الجزائرى لنوادى السينما
FACISS	الاتحاد الإفريقى لنوادى السينما جنوب الصحراء الكبرى بإفريقيا السوداء
FAMU	مدرسة السينما والتليفزيون التابعة لأكاديمية الفنون المسرحية ببراغ بجمهورية التشيك
FAPCN	الصندوق المغربى لدعم الإنتاج السينمائى
FAS	الصندوق الفرنسى لدعم العمل الاجتماعى
FED	صندوق التنمية الأوربية التابع للاتحاد الأوروبى
FEMIS	معهد السينما الفرنسى
FEPACI	اتحاد السينمائيين الأفارقة
FESPACO	مهرجان واجادودو للسينما الإفريقية
FIA	الصندوق الفرنسى لدعم السينما الإفريقية
FIFAK	مهرجان قليبية الدولى لأفلام الهواة بتونس

FLN	جبهة التحرير الجزائرية
FNCCM	الاتحاد الوطنى لنوادى السينما بالمغرب
FODIC	صندوق تنمية صناعة السينما بالكاميرون
FRAP	حركة الجبهة الثورية للجيش الشعبى (فى فيلم دار السلام لكويلو)
FTCA	الاتحاد التونسى للسينمائيين الهواة
FTCC	الاتحاد التونسى لنوادى السينما

G

GDR	جمهورية ألمانيا الديموقراطية
GPRA	الحكومة المؤقتة لجمهورية الجزائر

I

ICADI	المعهد التقنى للفنون الزخرفية والصناعات بمدينة ليج ببلجيكا
IDHEC	معهد الدراسات السينمائية بفرنسا (الإيديك)
IET	معهد الدراسات المسرحية بفرنسا
IFC	المعهد الفرنسى للسينما
IMA	معهد العالم العربي
INA	المعهد الوطنى الفرنسى للوسائل السمعية والبصرية
INAFEC	معهد الدراسات الإفريقية ببوركينا فاسو
INC	المعهد القومى للسينما بالجزائر

INSAS	المعهد القومى للفنون المسرحية ببلجيكا
INSIC	المعهد القومى لعلوم الإعلام والاتصال بالجزائر
ISADAC	المعهد العالى للفنون الدرامية والثقافة السينمائية بالرباط، المغرب

J

JCC	أيام قرطاج السينمائية

M

MPEAA	اتحاد مصدرى الأفلام السينمائية بأمريكا

N

NFTVA	الأكاديمية الوطنية للسينما والتليفزيون بهولندا
NOS	الإذاعة الهولندية العامة

O

OAA	مكتب الأخبار الجزائري
OAU	منظمة الوحدة الإفريقية
OBECI	مكتب السينما ببنين
OCAM	منظمة المجتمع الإفريقى الموريتانى بفرنسا
OCIC	المنظمة الكاثوليكية الدولية للسينما
OCINAM	المكتب الوطنى السينمائى بمالي
OCORA	مكتب تعاون الإذاعات الناطقة بالفرنسية بباريس
ONACI	المكتب الوطنى للسينما بالكونغو
ONACIDA	المكتب الوطنى للسينما بداهومى
ONCIC	الديوان الوطنى للتجارة والصناعة السينماتوغرافية بالجزائر

ORTF	مكتب البث الإذاعى والتليفزيونى الفرنسى
ORTN	تليفزيون النيجر

R

RTA	هيئة البث الإذاعى والتليفزيونى الجزائرى
RTM	الإذاعة والتليفزيون المغربيان
RTT	الإذاعة والتليفزيون التونسيان

S

SAC	إدارة السينما الجزائرية
SATPEC	الشركة التونسية المحدودة للإنتاج والتنمية السينمائية
SCINFOMA	إدارة السينما بوزارة الإعلام بمالى
SDC	إدارة التوزيع السينمائى بالجزائر
SECMA	شركة استغلال السينما الإفريقية
SEACI	وزارة الدولة لشئون الثقافة والإعلام بتونس
SIC	جمعية السينما بساحل العاج
SIDEC	جمعية استيراد وتوزيع واستغلال الأفلام السينمائية بالسنغال
SNC	الجمعية الوطنية للإنتاج السينمائى بالسنغال
SNED	الجمعية الوطنية للمونتاج والتوزيع بالجزائر
SONACIB	الجمعية الوطنية للسينما ببوركينا فاسو
SONAVOCI	الجمعية الوطنية لسينما فولتا العليا
STD	الجمعية التونسية للتوزيع

T

TNB	التليفزيون الوطنى لبوركينا فاسو
TNP	المسرح القومى العام بفرنسا

U

UCLA	جامعة كاليفورنيا بلوس أنجلوس
UAC	الاتحاد الإفريقى للسينما

V

VGIK	معهد السينما الروسى بموسكو

Z

ZSP	منطقة التضامن ذات الأولوية

اختصارات
مرتبة وفقا للأبجدية العربية

أ

الاتحاد الإفريقى للإنتاج السينمائى ببوركينا فاسو	CIPROFILM
الاتحاد الإفريقى للتوزيع السينمائى ببوركينا فاسو	CIDC
الاتحاد الإفريقى للسينما	UAC
الاتحاد الإفريقى لنوادى السينما جنوب الصحراء الكبرى بإفريقيا السوداء	FACISS
الاتحاد التونسى للسينمائيين الهواة	FTCA
الاتحاد التونسى لنوادى السينما	FTCC
الاتحاد الجزائرى لنوادى السينما	FACC
الاتحاد الدولى للسمعيات والبصريات	CAI
اتحاد السينمائيين الأفارقة	FEPACI
اتحاد السينمائيين التونسيين	ACT
اتحاد مصدرى الأفلام السينمائية بامريكا	MPEAA
الاتحاد الوطنى لنوادى السينما بالمغرب	FNCCM
أتيليه السينما الأوروبية بفرنسا ...	ACE
إدارة السينما بوزارة الإعلام بمالي	SCINFOMA
إدارة التوزيع السينمائى بالجزائر	SDC
إدارة السينما الجزائرية	SAC

الإدارة الوطنية للسينما ببوركينا فاسو	DNC
الإذاعة الهولندية العامة	NOS
الإذاعة والتليفزيون التونسيان	RTT
الإذاعة والتليفزيون المغربيان	RTM
الأكاديمية الفرنسية العليا للفنون الدرامية	CNSAD
الأكاديمية الفرنسية للسينما	CLCF
الأكاديمية الوطنية للسينما والتليفزيون بهولندا	NFTVA
أيام قرطاج السينمائية	JCC

ت

تليفزيون النيجر	ORTN
التليفزيون الوطنى لبوركينا فاسو	TNB

ج

جامعة كاليفورنيا بلوس أنجلوس	UCLA
جبهة التحرير الجزائرية	FLN
جمعية استيراد وتوزيع واستغلال الأفلام السينمائية بالسنغال	SIDEC
جمعية التنمية والتعليم والاتصال فى إفريقيا والعالم	Audecam
الجمعية التونسية للتوزيع	STD
جمعية السينما بساحل العاج	SIC
جمعية السينمائيين التونسيين الشباب	AJCT

جمعية نشر الفكر الفرنسى	ADPF
الجمعية الوطنية للإنتاج السينمائى بالسنغال	SNC
الجمعية الوطنية لسينما فولتا العليا	SONAVOCI
الجمعية الوطنية للسينما ببوركينا فاسو	SONACIB
الجمعية الوطنية للمونتاج والتوزيع بالجزائر	SNED
جمهورية ألمانيا الديموقراطية	GDR
جيش التحرير الوطنى الجزائرى	ALN

ح

حركة الجبهة الثورية للجيش الشعبى (فى فيلم دار السلام لكويلو)	FRAP
الحكومة المؤقتة لجمهورية الجزائر	GPRA

د

دبلومة الدراسات العليا المعمقة بفرنسا	DEA
الديوان الوطنى للتجارة والصناعة السينماتوغرافية بالجزائر	ONCIC

ش

شركة استغلال السينما الإفريقية	SECMA
الشركة الإفريقية لإنتاج وتجارة السينما	COMACICO
الشركة التونسية المحدودة للإنتاج والتنمية السينمائية	SATPEC
شركة ساحل العاج للسينما والسمعيات والبصريات	CIVCA

ص

صندوق التنمية الأوربية التابع للاتحاد الأوروبى	FED
صندوق تنمية صناعة السينما بالكاميرون	FODIC
الصندوق الفرنسى لدعم السينما الإفريقية	FIA
الصندوق الفرنسى لدعم العمل الاجتماعى	FAS
الصندوق المغربى لدعم الإنتاج السينمائى	FAPCN

م

مجمع الوسائل السمعية البصرية بالجزائر	CAV
مدرسة السينما والتليفزيون التابعة لأكاديمية الفنون المسرحية ببراغ بجمهورية التشيك	FAMU
المدرسة العليا لإخراج المواد السمعية والبصرية بفرنسا	ESRA
المدرسة العليا للدراسات السينمائية بفرنسا	ESEC
المركز الجزائرى لفن وصناعة السينما	CAAIC
المركز الجزائرى للسينما	CAC
مركز السينما المغربى	CCM
مركز الفيلم الفرنسى القومي/ المركز القومى للسينما ببوركينا فاسو	CNC
المركز القومى للإنتاج السينمائى فى مالى	CNPC
المركز القومى للسينما بالجابون	CENACI
المركز القومى للسينما بالجزائر/ المركز القومى للسينما والوسائل السمعية البصرية بالجزائر	CNCA

مركز نشر السينما بالجزائر	CDC
المسرح القومى العام بفرنسا	TNP
المعهد التقنى للفنون الزخرفية والصناعات بمدينة ليج ببلجيكا	ICADI
معهد الدراسات الإفريقية ببوركينا فاسو	INAFEC
معهد الدراسات السينمائية بفرنسا (الإيديك)	IDHEC
معهد الدراسات المسرحية بفرنسا	IET
معهد السينما الروسى بموسكو	VGIK
معهد السينما الفرنسى	FEMIS
معهد العالم العربى	IMA
المعهد العالى للفنون الدرامية والثقافة السينمائية بالرباط، المغرب	ISADAC
المعهد الفرنسى للسينما	IFC
معهد الفيلم البريطانى	BFI
المعهد القومى لعلوم الإعلام والاتصال بالجزائر	INSIC
المعهد القومى للسينما بالجزائر	INC
المعهد القومى للفنون المسرحية ببلجيكا	INSAS
المعهد الوطنى الفرنسى للوسائل السمعية والبصرية	INA
مكتب الأخبار الجزائرى	OAA
مكتب البث الإذاعى والتليفزيونى الفرنسى	ORTF

مكتب تعاون الإذاعات الناطقة بالفرنسية بباريس	OCORA
مكتب السينما ببنين	OBECI
المكتب الفرنسى لدعم تنمية السينما فى الجنوب	ADCsud
المكتب الوطنى السينمائى بمالى	OCINAM
المكتب الوطنى للسينما بداهومى	ONACIDA
المكتب الوطنى للسينما بالكونغو	ONACI
منطقة التضامن ذات الأولوية	ZSP
المنظمة الكاثوليكية الدولية للسينما	OCIC
منظمة المجتمع الإفريقى الموريتانى بفرنسا	OCAM
منظمة الوحدة الإفريقية	OAU
مهرجان قليبية الدولى لأفلام الهواة بتونس	FIFAK
مهرجان واجادودو للسينما الإفريقية	FESPACO
المؤسسة القومية للأفلام الإخبارية بالجزائر	ANAF
المؤسسة الوطنية لإنتاج السمعيات والمرئيات بالجزائر	ENPA
المؤسسة الوطنية لتوزيع واستغلال الأفلام السينمائية بالجزائر	ENADEC
المؤسسة الوطنية للإنتاج السينمائى بالجزائر	ENAPROC
المؤسسة الوطنية للتليفزيون بالجزائر	ENTV

هـ

هيئة الإذاعة والتليفزيون التونسية	ERTT

هيئة البث الإذاعى والتليفزيونى الجزائرى	RTA
هيئة السينما الألمانية	DEFA

و

وزارة الدولة لشئون الثقافة والإعلام بتونس	SEACI
وكالة التعاون الثقافى والتقنى بفرنسا	ACCT
الوكالة الوطنية للتعزيز السمعى البصرى فى تونس	ANPA

BIBLIOGRAPHY

Africultures (from 1997). Paris: L'Harmattan.

Ahmida, Ali Abdullatif (ed.) (2000) *Beyond Colonialism and Nationalism in the Maghrib: History, Culture and Politics*. New York: Palgrave.

Ait Hammou, Youssef (1996) *Lecture de l'image cinématographique*. Marrakesh: El Watanya.

Alaoui, A. Mdarhri and Zeggaf, A. (ed.) (1994) *L'Interculturel au Maroc*. Casablanca: Afrique Orient.

Allen, Roger, Kilpatrick, Hilary and de Moor, Ed (ed.) (1995) *Love and Sexuality in Modern Arabic Literature*. London: Saqi Books.

Allouache, Merzak (1987). *Omar Gatlato* (script). Algiers: Cinémathèque Algérienne/Editions LAPHOMIC.

Allouache, Merzak (1996) *Salut Cousin!* (script). Paris: *L'Avant-Scène du Cinéma* 457.

Amarger, Michel (2002) 'Ruptures de l'espace identitaire', Paris: *Qantara* 44, pp. 22–5.

Amarger, Michel, Diop, M'Bissine and Ruelle, Catherine (2002) 'Islam, croyances et négritude dans les cinémas d'Afrique'. Paris: *Africultures* 47, pp. 5–67.

Amin, Samir (1970) *The Maghreb in the Modern World*. Harmondsworth: Penguin.

Anderson, Benedict (1991, new edn) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso.

Andrade-Watkins, Claire (1992) 'France's Bureau of Cinema: Financial and Technical Assistance between 1961 and 1977'. London: *Framework* 38–9, pp. 27–46.

Arab Cinema and Culture: Round Table Conferences (1965) 3 vols. Beirut: Arab Film and Television Center.

Araib, Ahmed and de Hullessen, Eric (1999) *Il était une fois . . . Le cinéma au Maroc*. Rabat: EDH.

Arasoughly, Alia (ed.) (1998) *Screens of Life: Critical Film Writing from the Arab World*. Quebec: World Heritage Press.

Ardener, Shirley (ed.) (1981) *Women and Space: Ground Rules and Social Maps*. London: Croom Helm.

Armbrust, Walter (1996) *Mass Culture and Modernism in Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press.
Armbrust, Walter (ed.) (2000) *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*. Berkeley: University of California Press.
Armes, Roy (1985) 'Black African Cinema in the Eighties'. London: *Screen* 26: 3–4, pp. 60–73 (page order displaced).
Armes, Roy (1987) *Third World Film Making and the West*. Berkeley: University of California Press.
Armes, Roy (1994) 'The Group as Protagonist: *Ceddo*', in Roy Armes, *Action and Image: Dramatic Structure in Cinema*. Manchester: Manchester University Press, pp. 155–70.
Armes, Roy (1995) 'Cinema', in John Esposito (ed.) *The Oxford Encyclopedia of the Modern Islamic World*. New York and Oxford: Oxford University Press, pp. 286–90.
Armes, Roy (1996) *Dictionary of North African Film Makers/Dictionnaire des cinéastes du Maghreb*. Paris: Editions ATM.
Armes, Roy (1996) 'The Arab World', in Geoffrey Nowell-Smith *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, pp. 661–7.
Armes, Roy (1998) *Omar Gatlato*. Trowbridge: Flicks Books.
Armes, Roy (2000) 'Reinterpreting the Tunisian Past: *Les Silences du palais*', in Kevin R. Lacey and Ralph M. Coury *The Arab-African and Islamic Worlds: Interdisciplinary Studies*. New York: Peter Lang, pp. 203–14.
Armes, Roy (2001) 'Cinema in the Maghreb', in Oliver Leaman, Companion Encyclopedia of Middle Eastern and African Film. London and New York: Routledge, pp. 429–517.
Armes, Roy (2002) 'History or Myth: *Chronique des années de braise*', in Ida Kummer (ed.) *Cinema Maghrébin*. Saratoga Springs: special issue of *Celaan* 1: 7–17.
Armes, Roy (2004) 'Imag(in)ing Europe: The Theme of Emigration in North African Cinema', in Tudor Parfitt and Yulia Egorova (eds), *Mediating the Other: Jews, Christians, Muslims and the Media*. London and New York: Routledge Curzon.
Armes, Roy (2005) *Postcolonial Images: Studies in North African Film*. Bloomington: Indiana University Press.
Awde, Nicholas and Samano, Putros (1986) *The Arabic Language*. London: Saqi Books.
Awed, Ibrahim M., Adam, Dr Hussein M. and Ngakane, Lionel (eds) (1983) *First Modadishu Pan African Film Symposium*. Mogadishu: Mogpafis Management Committee.
Aziza, Mohamed (1977) *Patrimonie culturel et création contemporaine en Afrique et le monde arabe*. Dakar: Les Nouvelles, Éditions Africaines.
Bachy, Victor (1978) *Le Cinéma de Tunisie*. Tunis: STD.
Bachy, Victor (1983, 2nd edn) *La Haute Volta et le cinema*. Brussels: OCIC.
Bachy, Victor (1983, 2nd edn) *Le Cinéma en Côte d'Ivoire*. Brussels: OCIC.
Bachy, Victor (1983, 2nd edn) *Le Cinéma au Mali*. Brussels: OCIC.
Bachy, Victor (1986) *Le Cinéma au Gabon*. Brussels: OCIC.
Bachy, Victor (1987) *To Have a History of African Cinema*. Brussels: OCIC.
Bakari, Umruh and Cham, Mbye (eds) (1996) *African Experiences of Cinema*. London: BFI.
Balogun, Françoise (1984) *Le Cinéma au Nigéria*. Paris: OCIC.
Barlet, Olivier (1998) 'Cinémas d'Afrique noire: Le Nouveau malentendu'. Paris: *Cinémathèque* 14, pp. 107–16.
Barlet, Olivier (2000) *African Cinemas: Decolonizing the Gaze*. London: Zed Books.
Barlet, Olivier (2001) 'Les Nouvelles stratégies des cinéastes africains'. Paris: *Africultures* 41, pp. 69–76.
Barrot, Pierre (ed.) (2005) *Nollywood: Le Phénomène vidéo au Nigeria*. Paris, Budapest and Turin: L'Harmattan.

Bataille, Maurice-Robert and Claude Veillot (1956) *Caméras sous le soleil: Le Cinéma en Afrique du nord.* Algiers.

Bazenguissa, Rémy and Nantet, Bernard (1995) *L'Afrique: Mythes et Réalités d'un Continent.* Paris: Le Cherche Midi Editeur.

Beaugé, Gilbert and Clément, Jean-François (eds) (1995) *L'Image dans le monde arabe.* Paris: CNRS Editions.

Béji, Hélé (1982) *Désenchantement national: Essai sur la décolonisation.* Paris: François Maspero/*Cahiers Libres* 368.

Ben Aissa, Anouar (ed.) (1996) *Tunisie: Trente ans de cinéma.* Tunis: EDICOP.

Ben Aissa, Khelfa (1990) *Tu vivras, Zinet!: Tahia ya Zinet!.* Paris: L'Harmattan.

Benali, Abdelkader (1998) *Le Cinéma colonial au Maghreb.* Paris: Éditions du Cerf.

Ben el Haj, Bahri (1980) *Une politique africaine du cinéma.* Paris: Éditions Dadci.

Bensalah, Mohamed (2005) *Cinéma en Méditerranée: Une passerelle entre les cultures.* Aix-en-Provence: Édisud.

Bensalem, Himmich (1997) *Au pays de nos crises: Essai sur le mal marocain.* Casablanca: Afrique Orient.

Bensmaïa, Réda (2003) *Experimental Nations:, Or, the Invention of the Maghreb.* Princeton: Princeton University Press.

Bergmann, Kristina (1993) *Filmkultur und Filmindustrie in Ägypten.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Bernstein, Matthew and Studlar, Gaylyn (eds) (1997) *Visions of the East: Orientalism in Film.* London and New York: I. B. Tauris.

Berrah, Mouny, Bachy, Victor Salama, Mohand Ben and Boughedir, Ferid (eds) (1981) *Cinémas du Maghreb.* Paris: *CinémAction* 14.

Berrah, Mouny, Lévy, Jacques and Cluny, Claude-Michel (eds) (1987) *Les Cinémas arabes.* Paris: *CinémAction* 43/Cerf/IMA.

Biennale des cinémas arabes à Paris (from 1992) catalogues. Paris: Institut du Monde Arabe.

Bjornson, Richard (1994) *The African Quest for Freedom and Identity: Cameroonian Writing and the National Experience.* Bloomington: Indiana University Press.

Bossaerts, Marc and Van Geel, Catherine (eds) (1995) *Cinéma d'en Francophonie.* Brussels: Solibel Édition.

Bosséno, Christian (1979) 'Des maquis d'hier aux luttes d'aujourd'hui: Thématique du cinéma algérien'. Paris: *La Revue du cinéma – Image et son* 340, pp. 27–52.

Bosséno Christian (1983) 'Le Cinéma tunisien'. Paris: *La Revue du cinéma* 382, pp. 49–62.

Bosséno, Christian (ed.) (1985) *Youssef Chahine l'alexandrien.* Paris: *CinémAction* 34.

Boudjedra, Rachid (1971) *Naissance du cinéma algérien.* Paris: François Maspéro.

Boughedir, Ferid (1984) *Le Cinéma en Afrique et dans le monde.* Paris: *Jeune Afrique Plus.*

Boughedir, Ferid (1987) *Le Cinéma africain de A à Z.* Brussels: OCIC.

Boughedir, Ferid (1999) *Halfaouine: L'enfant des terrasses* (script). Paris: *L'Avant-Scène du Cinéma* 483.

Boulanger, Pierre (1975) *Le Cinéma colonial.* Paris: Seghers.

Bouzid, Nouri (1994) *Sources of Inspiration, Lecture: 22 June 1994, Villepreux.* Amsterdam: Sources.

Brahimi, Denise (1997) *Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb.* Paris: Nathan.

Brahimi, Denise (1997) 'A propos de Tala ou *L'Opium et le bâton* du roman au film'. Paris: *Awal* 15, p. 66.

Brossard, Jean-Pierre (ed.) (1981) *L'Algérie vue par son cinéma.* Locarno: Festival International du Film de Locarno.

Brown, Stewart (ed.) (1995) *The Pressures of the Text: Orality, Texts and the Telling of Tales.* Birmingham: Birmingham University Press.

Calvocoressi, Peter (1985) *Independent Africa and the World*. London and New York: Longman.
Cesca (1984) *Camera nigra: Le Discours du film africain*. Brussels: OCIC.
Chagnollaud, Jean-Paul (ed.) (2002) *Sexualité et sociétés arabes*. Paris: *Confluences Méditerranée*. 41.
Chabine et le cinéma égyptien (1984). Montreal *Dérives*: 43.
Chamkhi, Sonia (2005) *Cinéma tunisien nouveau*. Tunis: Sud Éditions.
Chanan, Michael (ed.) (1983) *Twenty-Five Years of the New Latin American Cinema*. London: BFI.
Châtillon, Georges and Lambert, Edwige (eds) (1982) *Algérie*. Paris: *Autrement* 38.
Chebel, Malek (1984) *Le Corps dans la tradition au Maghreb*. Paris: Presses Universitaires de France.
Cherfi, Abdelmajid et al. (eds) (1998) *Aspects de la civilisation tunisienne*. Tunis: Faculté de Lettres de Manouba.
Cheriaa, Tahar (1964) *Cinéma et culture en Tunisie*. Beirut: Unesco.
Cheriaa, Tahar (1979) *Ecrans d'abondance . . . ou cinémas de libération en Afrique?*. Tunis: STD.
Chikhaoui, Tahar (ed.) (1998) *Souleymane Cisse*. Tunis: ATPCC/*Cinécrits* 16.
Chikaoui, Tahar (2002) 'Le Cinéma tunisien des années 90: permanences et spécifités'. Toulouse: *Horizons Maghrébins* 46, pp. 113–19.
Choukroun, Jacques and de La Bretèche, François (2004) *Algérie d'hier et d'aujourd'hui*. Perpignan: Institut Jean Vigo/*Cahiers de la Cinémathèque* 76.
Cinéma et libertés: Contribution au thème du Fespaco 93 (1993). Paris: Présence Africaine.
Cinéma et monde musulman (2001). Paris: *EurOrient* 10.
Cinéma: Production cinématographique 1957–1973 (1974). Algiers: Ministère de l'Information et de la Culture.
Cinémas de Africa (1995). Lisbon: Cinemeteca Portugesa/Culturgest.
Cinquante ans de courts métrages marocains 1947–1997 (1998). Rabat: CCM
Cisse, Soulemane (1998) *Yeelen* (script). Paris: *L'Avant-Scène du Cinéma* 476.
Clawson, Patrick (1981) 'The Development of Capitalism in Egypt'. London: *Khamsin* 9, pp. 77–116.
Clerc, Jeanne-Marie (1997) *Assia Djebar: Ecrire, Transgresser, Résister*. Paris and Montreal: L'Harmattan.
Cluny, Claude-Michel (1978) *Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes*. Paris: Sindbad.
Côte, Marc (1998) *Le Maghreb*. Paris: *La Documentation Française*.
Convents, Guido (1986) *A la recherche des images oubliés*. Brussels: OCIC.
Convents, Guido (2003) *L'Afrique? Quel cinéma!: Un siècle de propagande coloniale et de films africains*. Antwerp: Éditions EPO.
Cruise O'Brien, Donal B. (2003) *Symbolic Confrontations: Muslims Imagining the State in Africa*. London: Hurst & Co.
Cruise O'Brien, Donal B., Dunn, John and Rathbone, Richard (eds) (1989) *Contemporary West African States*. Cambridge: Cambridge University Press.
Dadci, Younès (1970) *Dialogues Algérie-Cinéma: Première histoire du cinéma algérien*. Paris: Editions Dadci.
Dadci, Younès (1980) *Première histoire du cinéma algérien, 1896–1979*. Paris: Editions Dadci.
Dahane, Mohamed (ed.) (1995) *Cinéma: Histoire et Société*. Rabat: Publications de la Faculté des Lettres.
Daoud, Zakya (1997) *Marocains des deux rives*. Paris: Les Éditeurs de l'Atelier/Éditions Ouvrières.

Davidson, Basil (1966) *The African Past*. Harmondsworth: Penguin.

Davidson, Basil (1973) *The Africans: An Entry to Cultural History*. Harmondsworth: Penguin.

Davidson, Basil (1978) *Africa in Modern History*. Harmondsworth: Penguin.

Davidson, Basil (1994, 3rd edn) *Modern Africa: A Social and Political History*. London and New York: Longman.

Davidson, Basil (1994) *The Search for Africa: A History in the Making*. London: James Currey.

De Arabische Film (1979). Amsterdam: Cinemathema.

Despierre, P. -G. (ed.) (2004) *Le Griot, le psychanalyste et le cinéma africain*. Paris: Grappaf/L'Harmattan.

Dialmy, Abdessamad (1995) *Logement, sexualité et Islam*. Casablanca: Éditions EDDIF.

Dialmy, Abdessamad (1995) *Sexualité et discours au Maroc*. Casablanca: Afrique Orient.

Diawara, Manthia (1991) 'African Cinema Today'. London: *Framework* 37, pp. 110–28.

Diawara, Manthia (1992) *African Cinema: Politics and Culture*. Bloomington: Indiana University Press.

Dictionnaire du cinéma africain (1991). Paris: Karthala.

Dine, Philip (1994) 'Thinking the Unthinkable: The Generation of Meaning in French Literary and Cinema Images of the Algerian War'. London: *The Maghreb Review* 19: 1–2, pp. 123–32.

Diop, Papa Samba, Fuchs, Elisa, Hug, Heinz and Riesz, János (eds) (1994) *Ousmane Sembène und die senegalesche Erzähliteratur*. Munich: Edition Text + Kritik.

Djebar, Assia (1999) *Ces voix qui m'assiègent*. Paris: Albin Michel.

Dossier: Spécial Cinémas d'Afrique (1991). Paris: CNC.

Dourari, Abderrezak (ed.) (2002) *Cultures populaires et culture nationale en Algérie*. Paris: L'Harmattan.

Downing, John D. H. (ed.) (1987) *Film and Politics in the Third World*. New York: Praeger.

Dwyer, Kevin (2002) '"Hidden, Unsaid, Taboo" in Moroccan Cinema: Adelkader Lagtaa's Challenge to Authority'. Detroit: *Framework* 43: 2, pp. 117–33.

Dwyer, Kevin (2004) *Beyond Casablanca: M. A. Tazi and the Adventure of Moroccan Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Ebanda, De B'béri Boulou (ed.) (2000) *Ecritures dans les cinémas d'Afrique noire*. Montreal: Cinémas.

Eke, Maureen N., Harrow, Kenneth W. and Yewah, Emmanuel (eds) (2000) *African Images: Recent Studies and Text in Cinema*. Trenton, NJ and Asmara, Eritrea: Africa World Press.

El Khodari, Khalid (2000) *Guide des réalisateurs marocains*. Rabat: El Maarif Al Jadida.

El Saadawi, Nawal (1980) *The Hidden Face of Eve: Women in the Arab World*. London: Zed Books.

El Yamlahi, Sidi Mohamed (1997) *Bachir Skiredj: Biographie d'un rire*. Casablanca: Najah el Jadida.

Espaces et sociétés du monde arabe (1989). Paris: *Maghreb-Machrek* 123.

Esposito, John (ed.) (1995) *The Oxford Encyclopedia of the Modern Islamic World*. New York and Oxford: Oxford University Press.

Etoke, Nathalie (2003) 'Karmen Gei: Une Censure à l'arme blanche'. Paris: *L'Arbre à Palabres* 14, pp. 92–7.

Europe – Afrique: Regards croisés (1998). Perpignon: Confrontation Cinématographique 34.

Fage, J. D. (1969) *A History of West Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fanon, Frantz (1967) *The Wretched of the Earth*. Harmondsworth: Penguin.
Fanon, Frantz (1970) *Toward the African Revolution*. Harmondsworth: Penguin.
Farid, Samir (1973) 'Les Six générations du cinéma égyptien'. Paris: *Écran* 15, pp. 38–49.
Farid, Samir (1979) *Arab Cinema Guide*. Cairo.
FEPACI (1995) *L'Afrique et le centenaire du cinéma/Africa and the Centenary of Cinema*. Paris: Présence Africaine.
Fertat, Ahmed (2000) *Une passion nommée cinéma: Vie et oeuvres de Mohamed Osfour*. Tangier: Altopress.
FESPACO (from 1969) catalogues. Ouagadougou.
Festival Cinema Africano (from 1991) catalogues. Milan: COE.
Festival du film arabe (from 1983) catalogues. Paris.
Festival: Images du monde arabe (1993). Paris: Institut du Monde Arabe.
Festival International de Montpellier (from 1985) catalogues et actes. Montpellier.
Festival National du Film Marocain (from 1982) catalogues. Morocco.
Film in Algerien ab 1970 (1978). Berlin: *Kinemathek* 57.
Finnegan, Ruth (1976) *Oral Literature in Africa*. Nairobi: Oxford University Press.
Fonkoua, Romuald-Blaise (ed.) (2004) *Cinquante ans de cinéma africain/Hommage à Paulin Soumanou Vieyra*. Paris: *Présence Africaine* 170.
Frodon, Jean-Pierre (ed.) (2004) *Au Sud du Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Arte Editions.
Gabous, Abdelkrim (1998) *Silence, elles tournent!: Les femmes et le cinéma en Tunisie*. Tunis: Cérès Editions/CREDIF.
Gabriel, Teshome H. (1982) *Third Cinema in the Third World*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
Gadjigo, Samba, Faulkingham, Ralph H., Cassirer, Thomas and Sander, Reinhard (eds) (1993) *Ousmane Sembene: Dialogues with Critics and Writers*. Amherst: University of Massachusetts Press.
Gakwandi, Shatto Arthur (1977) *The Novel and Contemporary Experience in Africa*. London: Heinemann.
Ganda, Oumarou (1981) *Cabascabo* (with *Moi un noir*) (script). Paris: *L'Avant-Scène du Cinéma* 265.
Garcia, Jean-Pierre (1996) *Sous l'arbre à palabres: Guide pratique à l'usage des cinéastes africains*. Amiens: Festival International du Film d'Amiens; (2001, 2nd edn). Givenchy: Caravane Editeurs.
Garcia, Jean-Pierre (1997) *Itinéraires: Les cinéastes africains au festival de Cannes*. Paris: Ministère de la Coopération.
Gardies, André (1989) *Cinéma d'Afrique noire francophone*. Paris: L'Harmattan.
Gardies, André and Haffner, Pierre (1989) *Regards sur le cinéma négro-africain*. Brussels: OCIC.
Garon, Lise (2003) *Dangerous Alliances: Civil Society, the Media and Democratic Transition in North Africa*. London and New York: Zed Books.
Gaulme, François (ed.) (2001) *Afrique contemporaine*. Paris: La Documentation Française.
Ghazoul, Ferial J. (ed.) (1995) *Arab Cinematics: Towards the New and the Alternative*. Cairo: *Alif* 15.
Ghoussoub, Mai and Sinclair-Webb, Emma (ed.) (2000) *Imagined Masculinities: Male Identity and Culture in the Modern Middle East*. London: Saqi Books.
Givanni, June (ed.) (2000) *Symbolic Narratives/African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image*. London: BFI.
Gordon, David C. (1978) *The French Language and National Identity*. The Hague: Mouton Publishing.
Guellali, Amna (ed.) (1998) *Idrissa Ouedraogo*. Tunis: ATPCC/*Cinécrits* 15.

Gugler, Josef (2003) *African Film: Re-Imagining a Continent*. London: James Currey.
Guide du cinéma africain (1989–1999) (2000). Paris: Ecrans Nord-Sud.
Gupta, Dhruba (1994) *African Cinema: A View from India*. Jamshedpur: Celluloid Chapter.
Gutberlet, Marie-Hélène and Metzler, Hans-Peter (eds) (1997) *Afrikanisches Kino*. Bad Honnef: Horlemann/ARTE.
Gutmann, Marie-Pierre (ed.) (1999) *Le Partenariat euro-méditerranéen dans le domaine de l'image*. Morocco: Service de coopération de l'action culturelle de l'Ambassade de France au Maroc.
Hadj-Moussa, Rahiba (1994) *Le Corps, l'histoire, le territoire: Les rapports de genre dans le cinéma algérien*. Paris/Montreal: Publisud & Edition Balzac.
Haffner, Pierre (1978) *Essai sur les fondements du cinéma africain*. Paris: NEA.
Haffner, Pierre (1989) *Kino in Schwarzafrika*. Munich: French Institute/*Cicim* 27–8.
Haffner, Pierre (1994) 'The Hypothesis of Suspense'. Milan: *Écrans d'Afrique/African Screen* 7, pp. 16–21.
Haffner, Pierre (2000) 'D'une fleur double et de quatre mille autres: Sur le développement du cinéma africain'. Paris: La Documentation Française, pp. 27–35.
Hall, Stuart (1989) 'Cultural Identity and Cinematic Representations'. London: *Framework* 36, pp. 68–81.
Harrow, Kenneth W. (ed.) (1996) *The Marabout and the Muse: New Approaches to Islam in African Fiction*. Portsmouth NH and London: Heinemann/James Curry.
Harrow, Kenneth W. (ed.) (1997) *With Open Eyes: Women and African Cinema*. Amsterdam and Atlanta, GA: Rodopi/*Matutu* 19.
Harrow, Kenneth W. (ed.) (1999) *African Cinema: Post-Colonial and Feminist Readings*. Trenton, NJ and Asmara, Eritrea: Africa World Press.
Hayes, Jarrod (2000) *Queer Nations: Marginal Sexualities in the Maghreb*. Chicago: Chicago University Press.
Hayes, Jonathan (ed.) (1997) *Nigerian Video Films*. Jos: Nigerian Film Corporation.
Hennebelle, Guy (ed.) (1972) *Les Cinémas africains en 1972*. Paris: Société Africaine d'Edition.
Hennebelle, Guy (1975) *Quinze ans de cinéma mondial*. Paris: Éditions du Cerf.
Hennebelle, Guy (ed.) (1979) *Cinémas de l'émigration*. Paris: *CinémAction* 8.
Hennebelle, Guy and Soyer, Chantal (ed.) (1980) *Cinéma contre racisme*. Paris: *CinémAction* (hors série)/*Tumulte* 7.
Hennebelle, Guy (ed.) (1983) *Cinémas noirs d'Afrique*. Paris: CinémAction 23.
Hennebelle, Guy and Ruelle Catherine (1978) *Cinéastes de l'Afrique noire*. Paris: FESPACO/*CinémAction* 3/*L'Afrique Littéraire et Artistique* 49.
Hennebelle, Guy, Berrah, Mouny and Stora, Benjamin (eds) (1997) *La Guerre d'Algérie à l'écran*. Paris: Corlet/Télérama/*CinémAction* 85.
Hitchcott, Nicki (ed.) (2001) *Gender and Francophone Writing*. Nottingham: *Nottingham French Studies* 40: 1.
Hjort, Mette and Mackenzie Scott, (ed.) (2000) *Cinema and Nation*. London and New York: Routledge.
Hobsbawm, Eric, and Ranger, Terence (eds) (1983) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
Horne, Alastair (1979) *A Savage War of Peace: Algeria 1954–1962*. Harmondsworth: Penguin.
Hull, Richard W. (1980) *Modern Africa: Change and Continuity*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
Ibo, Ousmane (1993) *Le Cinéma au Niger*. Brussels: OCIC.
Iliffe, John (1993) *The Emergence of African Capitalism*. London: Macmillan.
Image(s) du Maghrébin dans le cinéma français (1989). Paris: *Grand Maghreb* 47.

Images et Visages du Cinéma Algérien (1984). Algiers: ONCIC/Ministry of Culture and Tourism.
Irele, Abiola (1981) *The African Experience in Literature and Ideology*. London: Heinemann.
Issa, Maïzama (1991) *Omarou Ganda, Cinéaste nigérien: Un regard de dedans sur la société en transition*. Dakar: Ena-Édition.
Jaïdi, Moulay Driss (1991) *Le Cinéma au Maroc*. Rabat: Collection al majal.
Jaïdi, Moulay Driss (1992) *Public(s) et cinéma*. Rabat: Collection al majal.
Jaïdi, Moulay Driss (1994) *Vision(s) de la société marocaine à travers le court métrage*. Rabat: Collection al majal.
Jaïdi, Moulay Driss (1995) *Cinégraphiques*. Rabat: Collection al majal.
Jaïdi, Moulay Driss (2000) *Diffusion et audience des médias audiovisuels*. Rabat: Collection al majal.
Journées Cinématographiques de Carthage (from 1966) catalogues. Tunis.
Jung, Fernand (1997) *Südlich der Sahara: Filme aus Schwarzafrika*. Munich: Kopäd Verlag.
Kamba, Sébastien (1992) *Production cinématographique et parti unique: l'exemple du Congo*. Paris: L'Harmattan.
Kaye, Jacqueline (ed.) (1992) *Maghreb: New Writing from North Africa*. (York: Talus Editions/University of York.
Kaye, Jacqueline and Zoubir, Abdelhamid (1990) *The Ambiguous Compromise: Language, Literature, and National Identity in Algeria and Morocco*. London and New York: Routledge.
Kemp, Tom (1983) *Industrialization in the Non-Western World*. London and New York: Longman.
Khayati, Khémais (1996) *Cinémas arabes: Topographie d'une image éclatée*. Paris and Montreal: L'Harmattan.
Khelil, Hédi (1994) *Nouvelles du cinéma*. Sousse: Éd. Saïdane.
Khelil, Hédi (1994) *Résistances et utopies: Essais sur le cinéma arabe et africain*. Tunis: Édition Sahar.
Khelil, Hédi (2002) *Le Parcours et la Trace: Témoignages et documents sur le cinéma tunisien*. Salammbô: MediaCon.
Khlifi, Omar (1970) *L'Histoire du cinéma en Tunisie*. Tunis: STD.
Khuri, Fuad I. (1990) *Tents and Pyramids: Games and Ideology in Arab Culture fromBackgammon to Autocratic Rule*. London: Saqi Books.
Khuri, Fuad I. (2001) *The Body in Islamic Culture*. London: Saqi Books.
Kummer, Ida (ed.) (2002) *Cinéma Maghrébin*. Saratoga Springs: special issue of *Celaan* 1: 1–2.
La Semaine du cinéma arabe (1987). Paris: IMA.
La Tunisie: Annuaire 1995 (Etats des lieux du cinéma en Afrique) (1995). Paris: Association des Trois Mondes/FEPACI.
Lacey, Kevin R. and Coury, Ralph M. (eds) (2000) *The Arab-African and Islamic Worlds: Interdisciplinary Studies*. New York: Peter Lang.
Lacoste, Camille and Lacoste, Yves (1995) *Maghreb: Peuples et populations*. Paris: Éditions la Découverte.
Lamchichi, Abderrahim and Ballet, Dominique (eds) (2001) *Maghrébins de France: Regards sur les dynamiques de l'intégration*. Paris: *Confluences Méditerranée* 39.
Landau, Jacob M. (1958) *Studies in the Arab Theater and Cinema*. Philadelphia: University of Pennsyvania Press.
Landy, Marcia (1996) 'Folklore, Memory, and Postcoloniality in Ousmane Sembene's Films', in Marcia Landy, *Cinematic Uses of the Past*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 30–66.

Laroui, Abdallah (1997) *Islamisme, Modernisme, Libéralisme*. Çasablanca: Centre Culturel Arabe.
Lazreg, Marnia (1994) *The Eloquence of Silence: Algerian Women in Question*. London and New York: Routledge.
Le Clap ou à la connaissance des cinéastes africains et de la diaspora (2001). Ouagadougou: Sykif.
Le Droit à la Mémoire (2000). Toulouse: *Horizons Maghrébins* 46.
Le Rôle du cinéaste africain dans l'éveil d'une conscience de civilisation noire (1970). Paris: *Présence Africaine* 90.
Leaman, Oliver (2001) *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*. London and New York: Routledge.
Legall, Michael and Perkins, Kenneth (eds) (1997) *The Magrib in Question*. Austin: University of Texas Press.
Lelièvre, Samuel (ed.) (2003) *Cinémas africains, une oasis dans le désert?*. Paris: Corlet/Télérama/*CinémAction* 106.
Lequeret, Elisabeth (2003) *Le Cinéma africain: Un continent à la recherche de son propre regard*. Cahiers du cinéma/Scérén/CNDP.
Les Cinémas d'Afrique: Dictionnaire (2000). Paris: Éditions Karthala/Éditions ATM.
Lewis, Bernard (1998) *The Multiple Identities of the Middle East*. London: Weidenfeld and Nicolson.
Liauzu, Claude, Meynier, Gilbert, Sgroi-Dufresne, Maria and Signoles, Pierre (eds) (1985) *Enjeux urbains au Maghreb*. Paris: L'Harmattan.
L'Individu au Maghreb (1993). Tunis: Éditions TS.
Lionnet, Françoise and Scharfman, Ronnie (eds) (1993) *Post/Colonial Conditions: Exiles, Migrations and Nomadisms*. New Haven and London: Yale University Press/*Yale French Studies* 82 and 83.
Littératures de Tunisie (1997). Paris: *Ifriquiya* 1.
Lloyd, P. C. (1969) *Africa in Social Change*. Harmondsworth: Penguin.
Maarek, Philippe J. (ed.) (1983) *Afrique noire: quel cinéma?*. Paris: Association du Cinéclub de l'Université de Paris X.
Maherzi, Lotfi (1980) *Le Cinéma algérien: Institutions, imaginaire, idéologie*. Algiers: SNED.
Malkmus, Lizbeth and Armes Roy (1991) *Arab and African Film Making*. London: Zed Books.
Malti-Douglas, Fedwa (1991) *Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing*. Princeton: Princeton University Press.
Manning, Patrick (1988) *Francophone Sub-Saharan Africa 1880–1985*. Cambridge: Cambridge University Press.
Mansour, Guillemette (2000) *Samama Chikly: Un tunisien à la rencontre du XXième siècle*. Tunis: Simpact Editions.
Mansouri, Hassouna (2000) *De l'identité, ou Pour une certaine tendance du cinéma africain*. Tunis: Éditions Sahar.
Maquet, Jacques (1972) *Civilisations of Black Africa*. New York: Oxford University Press.
Martin, Angela (1982) *African Films: The Context of Production*. London: BFI.
Martineau, Monique (ed.) (1979) *Le Cinéma au féminisme*. Paris: *CinémAction* 9.
McDougall, James (ed.) (2003) *Nation, Society and Culture in North Africa*. London and Portland, OR: Frank Cass.
Meddour, Azzedine (1999) *La Montagne de Baya, ou la 'diya'* (novel). Algeria: Editions Marinoor.
Megherbi, Abdelghani (1982) *Les Algériens au miroir du cinéma colonial*. Algiers: SNED.

Megherbi, Abdelghani (1985) *Le Miroir aux alouettes*. Algiers and Brussels: ENAL/UPU/GAM.
Memmi, Albert (1974) *The Colonizer and the Colonized*. London: Souvenir Press.
Memmi, Albert (1985) *Portrait du colonisé, précédé de Portrait du colonisateur*. Paris: Gallimard.
Mernissi, Fatima (1985, 2nd edn) *Beyond the Veil: Male Female Dynamics in Muslim Society*. London: Al Saqi Books.
Mernissi, Fatima (1991) *Women and Islam: An Historical and Theological Enquiry*. Oxford: Blackwell.
Mernissi, Fatima (1993) *Islam and Democracy: Fear of the Modern World*. London: Virago.
Mernissi, Fatima (1996) *The Harem Within: Tales of a Moroccan Girlhood*. London: Bantam Books.
Miller, Christopher L. (1998) *Nationalists and Nomads: Essays on Francophone African Literature and Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
Millet, Raphaël (1998) '(In)dépendance des cinémas du Sud &/vs France'. Paris: *Théorème 5*, pp. 141–77.
Millet, Raphaël (2002) *Cinémas de la Méditerranée: Cinémas de la mélancolie*. Paris: L'Harmattan.
Mimoun, Mouloud (ed.) (1992) *France-Algérie: Images d'une guerre*. Paris: Institut du Monde Arabe.
Mitterrand, Frédéric and Elyes-Ferchichi, Soraya (1995) *Une saison tunisienne*. Arles: Actes Sud/AFAA.
Mondolini, Dominique (ed.) (2002) *Cinémas d'Afrique*. Paris: ADPF/*Notre Libraire* 149.
Moumen, Touti (1998) *Films tunisiens: Longs métrages 1967–98*. Tunis: Touti Moumen.
Mudimbe, V. Y. (1988) *The Invention of Africa*. Bloomington: Indiana University Press.
Mulvey, Laura (1996) 'The Carapace that Failed: Ousmane Sembene's *Xala*', in Laura Mulvey, *Fetishism and Curiosity*. London: BFI, and Bloomington: Indiana University Press.
Murison, Katharine (2002) *Africa South of the Sahara*. London: Europa Publications.
Murphy, David (2000) *Sembene: Imagining Alternatives in Film and Fiction*. Oxford: James Currey, and Trenton, NJ: Africa World Press.
Naficy, Hamid (2001) *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
Ngakane, Lionel and Shiri, Keith (1991) *Africa on Film*. London: BBC.
Ngansop, Guy Jérémie (1987) *Le Cinéma camerounais en crise*. Paris: L'Harmattan.
N'Gosso, Gaston Samé and, Ruelle, Catherine (1983) *Cinéma et télévision en Afrique*. Paris: Unesco.
Ngugi wa Thiong'o (1986) *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London: John Currey.
Niang, Sada (ed.) (1996) *Littérature et cinéma en Afrique francophone: Ousmane Sembène et Assia Djebar*. Paris: L'Harmattan.
Niang, Sada (2002) *Djibril Diop Mambety: Un Cinéaste à Contre-Courant*. Paris: L'Harmattan.
Nicollier, Valéri (1991) *Der Offene Bruch: Das Kino der Pieds Noirs*. munich: *Cinim* 34.
Nieuwkerk, Karin van (1995) *'A Trade Like Any Other': Female Singers and Dancers in Egypt*. Austin: University of Texas Press.
Nowell-Smith, Geoffrey (1996) *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press.

N'zelomona, Berthin (ed.) (2001) *La Francophonie*. Paris: *Recherches Africaines* 5.
Okot p'Bitek (1973) *Africa's Cultural Revolution*. Nairobi: Macmillan.
Olaniyan, Richard (ed.) (1982) *African History and Culture*. Lagos: Longman.
Oliver, Roland (1999) *The African Experience*. London: Weidenfeld and Nicolson.
Ossman, Susan (1998) *Miroirs maghrébins: Itinéraires de soi et paysages de rencontre*. Paris: CNRS Éditions.
Ostle, Robin, de Moor, Ed and Wild, Stefan (ed.) (1998) *Writing the Self: Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature*. London: Saqi Books.
Otten, Rik (1984) *Le Cinéma au Zaire, au Rwanda et au Burundi*. Brussels: OCIC.
Où va le cinéma algérien? (2003). Paris: *Cahiers du Cinéma*, hors-série.
Ouédraogo, Hamidou (1995) *Naissance et évolution du FESPACO de 1969 à 1973*. Ouagadougou: Hamidou Ouédraogo.
Panorama du cinéma marocain (2004). Rabat: Centre Cinématographique Marocain.
Perkins, Kenneth J. (2004) *A History of Modern Tunisia*. Cambridge: Cambridge University Press.
Petty, Sheila (ed.) (1996) *A Call to Arms: The Films of Ousmane Sembene*. Trowbridge: Flicks Books.
Pfaff, Françoise (1984) *The Cinema of Ousmane Sembene*. Westport: Greenwood Press.
Pfaff, Françoise (1988) *25 Black African Film Makers*. New York: Greenwood Press.
Pfaff, Françoise (ed.) (2004) *Focus on African Films*. Bloomington: Indiana University Press.
Pommier, Pierre (1974) *Cinéma et développement en Afrique noire francophone*. Paris: Pedone.
Pontcharra, Nicole de and Maati Kabbal (ed.) (2000) *Le Maroc en mouvement: Créations contemporaines*. Paris: Maisonneuve et Larose.
Pour une promotion du cinéma national (1993). Rabat: CCM.
Pourtier, Roland (ed.) (1999) *Villes africaines*. Paris: La Documentation Française.
Puaux, Françoise (ed.) (2001) *Le machisme à l'écran*. Paris: Corlet/Télérama/*CinémAction* 99.
Quarante Ans de Cinéma Algérien (2002). Algiers: Dar Raïs Hamidou.
Reader, John (1998) *Africa: A Biography of the Continent*. Harmondsworth: Penguin Books.
Regard sur le cinéma au Maroc (1995). Rabat: CCM.
Remacle, Xavière (2002) *Comprendre la culture arabo-musulmane*. Brussels: Centre Bruxellois d'Action Interculturelle/Editions Vista/Lyon: Chronique Sociale.
Reporters sans Frontières (ed.) (1995, 2nd edn) *Le Drame algérien: Un peuple en otage*. Paris: Éditions la Découverte.
Reynolds, Dwight F. (ed.) (2001) *Interpreting the Self: Autobiography in the Arabic Literary Tradition*. Berkeley: University of California Press.
Robinson, Cedric (1980) 'Domination and Imitation: *Xala* and the Emergence of the Black Bourgeoisie'. London: *Race and Class* 22: 2, pp. 147–58.
Robinson, David (2004) *Muslim Societies in African History*. Cambridge: Cambridge University Press.
Rodney, Walter (1972) *How Europe Underdeveloped Africa*. London: Bogle-L'Ouverture.
Roitfeld, Pierre (1980) *Afrique noire francophone*. Paris: Unifrance.
Roque, Maria-Àngels (ed.) (1996) *Les Cultures du Maghreb*. Paris: L'Harmattan.
Rouissi, Moncer (1983) *Population et société au Maghreb*. Tunis: Cérès Productions.
Ruelle, Catherine (ed.) (2005) *Afriques 50: Singularités d'un cinéma pluriel*. Paris: L'Harmattan.
Sadoul, Georges (1966) *The Cinema in the Arab Countries*. Beirut: Interarab Center for Cinema and Television/Unesco.

Salhi, Abdel-Illah (2002) 'Sissako, Bricoleur de petites existences'. Paris: *Qantara* 46, pp. 28–9.
Said, Edward W. (1993) *Culture and Imperialism*. London: Vintage.
Sakr Naomi (ed.) (2004) *Women and Media in the Middle East: Power Through Self-Expression*. London and New York: I. B. Tauris.
Salah, Rassa Mohamed (1192) *35 ans de cinéma tunisien*. Tunis: Éditions Saharx.
Salmane, Hala, Hartog, Simon and Wilson, David (eds) (1976) *Algerian Cinema*. London: BFI.
Sayad, Abdelmalek (1999) *La Double absense: Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris: Seuil.
Schmidt, Nancy (1988 and 1994) *Sub-Saharan African Films and Film Makers: An Annotated Bibliography*, 2 vols. London: Zell.
Seguin, Jean-Claude (1999) *Alexandre Promio ou les énigmes de la lumière*. Paris: L'Harmattan.
Sembene, Ousmane (1977) Interview with Robert Grelier. Paris: *La Revue du Cinéma/Image et Son* 322, pp. 74–80.
Sembene, Ousmane (1979) *Borom Sarret* (script, with Jacques Chapreux's *Bako, L'Autre Rive*). Paris: *L'Avant-Scène du Cinéma* 229.
Sene, Papa (2001) *Djibril Diop Mambety: La caméra au bout . . . du nez*. Paris: L'Harmattan.
Serceau, Daniel (ed.) (1985) *Sembène Ousmane*. Paris: *CinémAction* 34.
Serceau, Michel (ed.) (2004) *Cinémas du Maghreb*. Paris: Corlet/Télérama/*CinémAction* 111.
Shafik, Viola (1998) *Arab Cinema: History and Cultural Identity*. Cairo: The American University in Cairo Press.
Shaka, Femi Okiremuete (2004) *Modernity and the African Cinema*. Trenton, NJ and Asmara, Eritrea: Africa World Press.
Sherzer, Dina (1996) *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone Worlds*. Austin: University of Texas Press.
Shiri, Keith (1993) *Africa at the Pictures*. London: National Film Theatre.
Shiri, Keith (2003) *Celebrating African Cinema*. London: Africa at the Pictures.
Shoat, Ella and Stamm, Robert (1994) *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London and New York: Routledge.
Signaté, Ibrahima (1994) *Med Hondo – Un cinéaste rebelle*. Paris: Présence Africaine.
Slavin, David Henry (2001) *Colonial Cinema and Imperial France, 1919–1939*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
Slyomovics, Susan (ed.) (2001) *The Walled Arab City in Literature, Architecture and History*. London: Frank Cass.
Souiba, Fouad and el Zahra el Alaoui, Fatima (1995) *Un siècle de cinéma au Maroc*. Rabat: World Design Communication.
Soyinka, Wole (1976) *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press.
Spass, Lieve (2000) *The Francophone Film: A Struggle for Identity*. Manchester: Manchester University Press.
Steven, Peter (ed.) (1975) *Jump Cut: Hollywood, Politics and Counter-Cinema*. Toronto: Between The Lines.
Stollery, Martin (2001) 'Masculinities Generations, and Cultural Transformation in Contemporary Tunisian Cinema'. Glasgow: *Screen* 42: 1, pp. 49–63.
Stora, Benjamin (1994) *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*. Paris: Éditions La Découverte.
Stora, Benjamin (1998) *La Gangrène et l'oubli: La mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris: Éditions La Découverte.

Stora, Benjamin (2001) *La Guerre invisible: Algérie, années 90*. Paris: Presses de Sciences PO.
Stora, Benjamin (2001) *Algeria 1830–2000: A Short History*. Ithaca and London: Cornell University Press.
Stora, Benjamin and Ellyas, Akram (1999) *Les 100 Portes du Maghreb*. Paris: Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières.
Taboulay, Camille (1997) *Le Cinéma métaphorique de Mohamed Chouikh*. Paris: K Films Editions.
Talha, Larbi (ed.) (1987) *Monde arabe: Migrations et identités*. La Calade: Edisud.
Tamzali, Wassyla (1979) *En attendant Omar Gatlato*. Algiers: EnAP.
Tanizaki, Junichiro (2001) *In Praise of Shadows*. London: Vintage.
Tarr, Carrie (2005) *Reframing Difference: Beur and Banlieue Film Making in France*. Manchester: Manchester University Press.
Teicher, Gaël (2003) *Moustapha Alassane Cinéaste*. Paris: Les Éditions de l'Oeil.
TenKoul, Abderrahman (ed.) (1991) *Ecritures Maghrébines: Lectures croisées*. Casablanca: Afrique Orient.
Thackway, Melissa (2003) *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. London: James Currey.
Thiers-Thiam, Valérie (2004) *À chacun son griot*. Paris: L'Harmattan.
Tlatli, Moufida (2004) *Les Silences du palais*. Paris: *L'Avant-Scène du Cinéma* 536.
Tomaselli, Keyan (1981) *The South African Film Industry*. Johannesburg: University of Witwatersrand.
Tomaselli, Keyan (ed.) (1986) *Le Cinéma sud-africain est-il tombé sur la tête?*. Paris: *L'Afrique littéraire* 78/*CinémAction* 39.
Tomaselli, Keyan (1989) *The Cinema of Apartheid*. London: Routledge.
Tomaselli, Keyan (ed.) (1993) *African Cinema*. Natal: *Critical Arts* 7: 1–2.
Toumi, Mohsen (1982) *Le Maghreb*. Paris: Presses Universitaires de France.
Troin, Jean-François (ed.) (1985) *Le Maghreb: Hommes et espaces*. Paris: Armand Colin.
Troin, Jean-François (ed.) (1995) *Maghreb Moyen-Orient Mutations*. Paris: Sedes.
Turégano, Teresa Hoefert de (2005) *African Cinema and Europe: Close-up on Burkina Faso*. Florence: European Press Academic.
Turvey, Gerry (1995) '*Xala* and the Curse of Neo-Colonialism: Reflections on a Realist Project'. London: *Screen* 26: 3–4, pp. 75–87.
Ukadike, Nwachukwu Frank (1994) *Black African Cinema*. Berkeley: California University Press.
Ukadike, Nwachukwu Frank (2002) *Questioning African Cinema: Conversations with Filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Vautier, René (1998) *Caméra citroyenne: Mémoires*. Rennes: Editions Apogée.
Vautier, René (2001) *Afrique 50* (script). Paris: Éditions Paris Expérimental.
Venturini, Fabrice (2005) *Mehdi Charef: Conscience esthétique de la génération 'beur'*. Biarritz: Séguier.
Vermeren, Pierre (2001) *Le Maroc en transition*. Paris: Éditions La Découverte.
Videau, André (ed.) (2001) *Mélanges culturelles*. Paris: *Hommes et Migrations*.
Vieyra, Paulin Soumanou (1969) *Le Cinéma et l'Afrique*. Paris: Présence Africaine.
Vieyra, Paulin Soumanou (1972) *Sembène Ousmane cinéaste*. Paris: Présence Africaïne.
Vieyra, Paulin Soumanou (1975) *Le Cinéma africain des origines à 1973*. Paris: Présence Africaine.
Vieyra, Paulin Soumanou (1983) *Le Cinéma au Sénégal*. Brussels: OCIC.
Vincendeau, Ginette (1998) *Pépé le Moko*. London: BFI.
Visions du Maghreb (1985) Aix-en-Provence: Edisud.
Wassef, Magda (ed.) (1995) *Egypte: Cent ans de cinéma*. Paris: IMA.

Werbner, Richard and Ranger, Terence (eds) (1996) *Postcolonial Identities in Africa.* London: Zed Books.
Wynchank, Anny (2003) *Djibril Diop Mambety, ou Le Voyage du Voyant.* Ivry-Sur Seine: Éditions A3.
Zannad, Traki (1984) *Symboliques Corporelles et Espaces Musulmans.* Tunis: Ceres Productions.
Zannad Bouchrara, Traki (1994) *Les Lieux du corps en Islam.* Paris: Publisud.
Zeleza, Paul Tiyambe (ed.) (2003) *Encyclopedia of Twentieth Century African History.* London and New York: Routledge.
Zuhur, Sherifa (ed.) (1998) *Images of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle East.* Cairo: The American University in Cairo Press.

المؤلف فى سطور:

روى آرمز

- أستاذ غير متفرغ للسينما بجامعة ميدل سكس.
- كتب بتوسع فى تاريخ السينما على مدى الأربعين عاما السابقة.
- اهتم مؤخرا بالسينما فى العالم الثالث، ومن بين كتبه عنها: السينما فى العالم الثالث والغرب ١٩٨٧.
- يركز روى آرمز الآن على الكتابة عن السينما فى العالمين العربى والإفريقي، وقد نشر المشروع القومى للترجمة كتابين له فى هذا الموضوع، وهذا هو ثالث كتبه التى تترجم للعربية، وكلها من ترجمة نفس المترجمة. الكتابان السابقان هما:
    - السينما العربية والإفريقية ١٩٩١ بالاشتراك مع ليزبيث مالكموس (الترجمة العربية ٢٠٠٣)
    - صور ما بعد الكولونيالية: دراسات فى أفلام شمال إفريقيا ٢٠٠٥ (الترجمة العربية ٢٠٠٨)

له أيضا عن السينما الإفريقية:

- قاموس مخرجى شمال إفريقيا ١٩٩٦.
- قاموس المخرجين الأفارقة (٢٠٠٨).
- قاموس المخرجين العرب فى الشرق الأوسط ٢٠١٠.

المترجمة فى سطور:

سهام عبد السلام

- طبيبة، وباحثة أنثروبولوجية، ومترجمة، وناقدة سينمائية، وممثلة.
- عضو جمعية نقاد السينما المصريين.

من أهم أعمالها فى الترجمة:

- حين يكون الداء فى الدواء: دليل من إعداد الحركة الحية الدولية، قبرص، ١٩٩١.
- برنامج بورتيدج للتربية المبكرة، الطبعة المعربة التجريبية ١٩٩٣.
- على هواها .. نظرة فاحصة: أفلام تجريبية لمخرجات من النمسا، صندوق التنمية الثقافية ١٩٩٤.
- السينما العربية والإفريقية. تأليف روى آرمز وليزبيث مالكموس. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣.
- الأدب والنسوية. بام موريس. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. ٢٠٠٣.
- صور ما بعد الكولونيالية: دراسات فى أفلام شمال إفريقيا. روى آرمز. القاهرة: المركز القومى للترجمة ٢٠٠٨.
- **لها تحت الطبع بالمركز القومى للترجمة:**
  - أس الشرور: عرض للتعصب، والأصولية واختلال موازين القوى بين الجنسين. تأليف: شارون ج. ميهاريس، وعلياء رافع، وراشيل فاليك، وجينى إيدا شيبر.
  - أنثروبولوجيا الطعام والجسد: النوع، والمعنى، والقوة. تأليف: كارول م. كونيهان.

علاوة على مجموعة كتب غير منشورة ومجموعة مقالات ترجمت للاستخدام الداخلى فى معهد إعداد العاملين فى مهنة تنمية قدرات المعاقين بمركز عين شمس للتأهيل التابع للهلال الأحمر الفلسطيني. ومجموعة مقالات لمجلة الثقافة العالمية الكويتية، ولجريدة الجزيرة السعودية، ولبعض الجمعيات الأهلية المصرية. ولها كتابات ومقالات مترجمة فى مجال السينما بنشرة عالم السينما، ومجلة الفن السابع، ودوريات أخرى متفرقة.

كما عملت بالترجمة الفورية والتتبعية من الإنجليزية إلى العربية ومن العربية إلى الإنجليزية بمركز عين شمس للتأهيل وبورش عمل ومؤتمرات لبعض الجمعيات الأهلية الأخرى.

تعمل حاليا بالترجمة التتبعية والمنظورة مع مراسل جريدة National The فى القاهرة، وهى جريدة تصدر فى الإمارات العربية باللغة الإنجليزية

المراجع فى سطور:

أحمد يوسف

- دبلوم الدراسات العليا من المعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون عام ١٩٧٥.
- عضو جمعية نقاد السينما المصريين.
- الناقد السينمائى لجريدة «العربى» القاهرية.
- له العديد من المقالات والدراسات فى السينما والنقد السينمائى ظهرت فى مطبوعات ودوريات مختلفة، مثل: الفن السابع، و اليسار، وسطور، وأخبار الأدب.

من ترجماته:

تاريخ السينما الروائية، من تأليف ديفيد كوك. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٩.

كما صدرت له ترجمات عن المركز القومى للترجمة منها:

فكرة الإخراج السينمائي، و الفيلموسوفي، و فن التمثيل السينمائي. وله تحت الطبع حاليا: كتاب أوكسفورد لتاريخ السينما فى العالم، و تقنيات مونتاج السينما والفيديو، و كتابة سيناريو الأفلام القصيرة. بالإضافة للعديد من الترجمات لكتب سينمائية قيد الترجمة حاليا.

من مؤلفاته: نجوم وشهب فى السينما المصرية، و فريد شوقى الفنان والإنسان، و نادية لطفي: نجومية بلا أقنعة، و عطيات الأبنودي: وصف مصر، و محمد خان: ذاكرة سينمائية تتحدى النسيان.

التصحيح اللغوى: محمود حنفى
الإشــراف الفنى: حســن كامل

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب